影视艺术译丛

未名译库 Weiming Translation Library

FILM STORY

世界电影史

〔美〕克莉丝汀·汤普森
大卫·波德维尔／著
陈旭光　何一薇／译

Mc Graw Hill

北京大学出版社

FILM HISTORY: AN INTRODUCTION

《世界电影史》是一部在欧美电影史论界广有影响的世界电影史著述，也是一本在西方国家十分畅销的电影教科书，美国许多大学的电影系和传播系均以此书作为教材。此电影史论浩繁渊博，系统周详，上至电影诞生，下至20世纪80年代，主要从剧情（故事）影片、纪录影片、先锋实验影片三大块来综述百年电影发展史。本书电影史的体系架构相当具有自己的独创性，除了电影艺术、电影美学风格、电影大师等方面的系统论述之外，本书对电影工业的发展也有资料详尽的独到论述。本书无论在电影史的整体外观，还是在某些特殊细节上都提供了对电影史形貌的新颖见解，不仅是一次对世界电影历史的重新整合，也是对世界电影研究学术史的一次系统探索和批判。

本书从三个原则性问题介入电影的历史：

1. 电影媒介是如何被运用，即电影语言是如何逐步产生、发展、成熟并规范化的？
2. 电影工业的环境——电影的制作、发行与演映的状况如何影响电影媒介的发展？
3. 电影艺术的世界性潮流与电影市场的国际化趋势是如何出现的？

世界电影史

ISBN 7-301-06096-3
9 787301 060964

责任编辑：高秀芹
封面设计：毛　淳

ISBN 7-301-06096-3/J·0083
定价：68.00元

未名译库·影视艺术译丛

世界电影史

〔美〕克莉丝汀·汤普森
大卫·波德维尔 著

陈旭光 何一薇 译

北京大学出版社
·北京·

著作权合同登记　图字：01-2003-0900

Kriston Thompson. David Bordwell
Film History: An Introduction
Copyright © 1994 by McGraw-Hill, Inc. All rights reserved. Printed in the United States of America. Except as permitted under the United States Copyright Act of 1976, no part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.
Simplified Chinese translation edition jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) Co. and Peking Publishing House.
本书中文简体字翻译版由北京大学出版社和美国麦格劳-希尔教育(亚洲)出版公司合作出版。未经出版者预先书面许可，不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。
本书封面贴有 McGraw-Hill 公司防伪标签，无标签者不得销售。

图书在版编目(CIP)数据

世界电影史/[美]克莉丝汀·汤普森等著；陈旭光等译. --北京：北京大学出版社，2004.1
(未名译库·影视艺术译丛)
ISBN 7-301-06096-3

Ⅰ.世… Ⅱ.①汤…②陈… Ⅲ.电影史--电影理论 Ⅳ.J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 107125 号

书　　名：**世界电影史**
著作责任者：[美]克莉丝汀·汤普森　大卫·波德维尔　著
责任编辑：高秀芹
标准书号：ISBN 7-301-06096-3/J·0083
出 版 者：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区中关村北京大学校内　100871
网　　址：http://cbs.pku.edu.cn
电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62752025
电子信箱：zpup@pup.pku.edu.cn
排 版 者：华伦图文制作中心　82866441
印 刷 者：北京大学印刷厂
发 行 者：北京大学出版社
经 销 者：新华书店
规　　格：730×980毫米　16开本　44.5印张　800千字
印　　次：2004年1月第1版　2004年1月第1次印刷
印　　数：001-4000册
定　　价：68.00元

《未名译库》出版前言

百年来，被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往，造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地，在各自从事的领域里，写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样，北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898 年 6 月，早在京师大学堂筹办时，总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局，……局中集中中西通才，专司纂译”。1902 年 1 月，光绪发出上谕，将成立于 1862 年，原隶属于外务部的同文馆，归并大学堂。同年 4 月，京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪，“推荐精通西文，中学尤有根底”的直隶候补道严复，充任译书局总办，同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年，京师大学堂成立了编书处，任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入，是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始，也是中国大学出版活动的开始。1902 年，是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前，京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书，成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间，北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代，当年商务印书馆出版的“汉译世界名著丛书”及“万有文库”中的许多译者来自北大。一百年来，在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振赢、赵梦蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家驷、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家

骅、岑麒祥等老一辈学者，以及仍在北大任教的季羡林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、仲跻昆、刘安武、桂裕芳、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、五式仁、陶洁、顾孟璞、罗芃、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者，在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里，以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著，许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀，为我们民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立100周年之际，我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括：哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等；译丛为主题性质的译作，较为灵活，推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事理论译丛”、“心理学译丛”、“影视艺术译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征，同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”，旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信，只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑，才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进文化成果，组织翻译出版，为广大人民服务，为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验，在图书的选目与翻译上存在不少疏漏，希望海内外读书界、翻译界提出批评建议，使“未名译库”真正能成为一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002年3月

导论一　电影史构架与写作的三个原则性问题

在世界上,差不多任何时候都有数以百万计的人在看电影。

他们观看着各种类型和风格的影片：娱乐性的主流电影、严肃的艺术电影、纪录电影、卡通电影、实验电影或科教短片……

他们在各种场所观看：在有空调设备的影剧院,在乡村的操场上、在艺术博物馆里、在大学的教室里、或者是在自己家里的电视屏幕前……

全世界的电影院,每年都会吸引大约 150 亿的观众。而如果加上观看可很方便获得的录像带或镭射影碟上的电影,通过卫星或者有线电视传送的电视屏幕上的电影等等,电影观众的数量要远远超过前面提及的数字的好几倍。

毋庸置疑,电影是本世纪最具影响力的媒体之一。你不仅可以回忆起你在电影中度过的最令人激动或感伤落泪的时刻,你甚至还会像银幕上那些超现实的人物一样(自觉或不自觉地模仿),努力在日常生活中表现出优雅、自私、坚韧或同情。我们的衣着、发式、言谈举止、我们信奉什么或怀疑什么……所有这些我们生活的方方面面在一定程度上都是由电影塑造成型的。电影还提供给我们强烈的美感体验,培养我们洞察文化的能力和新的思维方式。

因此,我们将不会诧异于人们对某些时尚电影的“追星”式的狂热。那么,是不是还需要有人,是不是还有必要关心那些老电影呢？答案无疑应该是肯定的。

理由之一是——这些老电影与当代的电影一样提供给我们对生活的洞见。他们同样提供强烈的美感经验或者使我们洞察生活在另一时空的人类生活。有些电影是人们日常生活的记录,有些电影是对直到今天仍影响着我们的时代的重大历史事件的描

述。有些老电影看起来甚至是非常古怪的，与我们今天的思维习惯格格不入。但即使如此，这一类电影反倒迫使我们认识到电影可以是与我们所习惯的生活完全的不同，这也就强迫我们必须调整我们的自我认知观点，以适应那些被其他人视为想当然的生活。

电影史并不仅仅只是电影的历史。通过探讨电影是如何被生产的和如何被接受的，我们可以发现电影制作者和电影观众可以选择的范围。通过研究电影所受的社会的、文化的影响，我们可以了解电影是怎样且在多大的限度之内呈现生产和消费这些电影的社会的。电影史为我们打开了有关政治史、文化史和艺术史（无论是高雅艺术还是通俗艺术）的无尽的话题。

我们还可以说的另外一个理由是：研究老电影和生产这些老电影的时代本身就非常有趣。作为一个相对而言仍非常新的学术研究领域（最多不超过三十年），电影史的学术规范和秩序亟待建设，而这种建设是充满挑战性和刺激性的。有待探索的问题远多于现成的答案，历史的不确定性远多于绝对性。仍然有那么多的问题有待我们的发掘：那么多我们没看过的电影，那么多尚未研究的类型、导演和国家电影工业，那么多观照研究课题的新视野、新方法……我们确信，在今天，电影史的研究是人文学科范围内最具有活力和生气的研究领域之一。

本书的宗旨，在于立足于今天我们所掌握的学术前沿来介绍电影的历史。我们设定读者无需关于电影美学和电影理论的专门知识就能阅读此书。当然，读者如果对这些领域有一定熟悉的话会获益更多。我们试图在一本书的篇幅内，立足于当前最有成就的学者们所理解、撰写和教学的成果，概要总结出一部电影近百年来的发展历史。

我们的视域将限制在我们最常讨论的电影拍制的范围之内。我们将讨论的片种主要有剧情影片、纪录影片、实验或先锋电影以及动画片等。至于其他一些电影片种如关于教育、工业和科学新知识的科教片，则无论它们本身是否有趣，然而对于大多数历史学家而言，他们总是处于次要的地位。

当然，这部《世界电影史》还不敢说就是一部“本质的”电影历史的精华。研究者常说并不存在一部单一的电影的历史（film

history)，而是有着许多的电影的历史(film histories)。这就是说，我们不可能把所有的史实都塞进一个易于理解而又秩序井然的“宏大叙事”中。比如，前卫电影的历史就并不尽然与彩色科技、美国西部片的发展或约翰·福特一生的历史相吻合。从另一方面说，这一说法表明：历史学家正是从不同的视域和角度，且在各自不同的研究范围之内，本着不同的兴趣和限定的目标进行各自的工作。

我们自然赞同以上观点。的确没有一个单一的电影史叙事可以解释所有的史实、原因以及结果的，各种各样不同的接近历史的途径与方式自然允许历史学家得出各种不同的研究结果。我们还认为世界电影史还是被视作一个系统的历史叙述更为恰当，因为对电影史的进入实际上是一个提出一系列的问题并且为了在论证中回答这些问题而寻找事实和依据的过程。当历史学家专注于不同的问题时，他会寻找或提出不同的论据，制定不同的论证方案。正是因为如此，我们所得到的当然不是单一的电影史，而是多种多样的对于历史的论证或叙述。

我们会在后面的“历史、历史书写和电影史”中对这些原则作更为详尽的探讨。这一篇文章可以视作是对这些复杂的电影史研究的原则问题进行导论性的探讨。在这里，我们谨就我们在此书中所试图关注的一些问题及所寻求的证据等方面作一些初步的说明。

本书是以下面三个原则性的问题作为我们探讨的指导性原则和方向性目标的。

1. 电影媒介是如何被运用，即电影语言是如何逐步产生、发展、成熟并规范化的？

这一问题主要涉及电影形式的问题，也就是部分或整体的电影组织的问题。这一问题通常涉及到对一个故事的讲述。然而电影的整体形式也可能在一种论证或者一个更具概念性的格局中展开。这一问题也包括了电影风格的问题，包括一些电影技术的程式化的使用(如场面调度、舞台演出、灯光、布景与服装道具，镜头运用方式、镜头剪辑技术和录音等)。除此之外，关于电影媒介的应用也即电影语言的问题也必然涉及到电影形态（纪录片、先锋电影、故事片、动画片等)和电影类型(西部片、恐怖片、歌舞片等)的问题，因此，我们还要研讨这些现象。所有这些问题也是

大多数高等院校的电影史研究课程中所要着重关注的论题。

这部《世界电影史》的一个重要目标就是观察和探讨在不同的时间和地点对电影媒介的使用也即电影技术或电影语言的运用情况。有时候，我们会深入探讨一些稳定的电影类型和电影风格之形态的形成，就像我们检索好莱坞在电影史的一个二十年如何发展出某些特定的标准化了的剪辑手法；有时候，我们又会检索如何提出形式建构或技术运用上的创新建议。

2. 电影工业的环境——电影的制作、发行与演映的状况如何影响电影媒介的发展？

电影是在特定的制作形态中生产的，这就是说电影的生产涉及了诸多劳动力和生产物资的组织化，而这种组织化方式久而久之已成惯例。有些制作形态是工业化的。在这种情况下，电影被那些致力于赢利的公司视为专为消费而生产的商业行为。典型的工业生产案例就是制片厂制度(studio system)，在这一制度中，电影公司被高度的组织化并进行了极为精细的劳动分工，以便制作出为最大量的观众所消费的电影。另外一种工业生产形态也许可以称作为工艺的(artisanal)或一片到底式的(one-off)，采用这种制片方式的制片公司往往在一个时间内只生产一部影片(也许它可能就只生产这一部影片)，其他制片模式则更少组织化，只牵涉为某一特殊的目的而制作影片的一个小群体或某些个人。不管怎么说，不同的电影制片方式会对完成后的影片的视听外观和风格产生独特的影响。

无疑，制作的形态影响了电影呈现和消费的方式。例如，1950年代初期的一些重要的技术革新如宽银幕、立体声音响、彩色技术的运用等，其实早在十年之前就能方便地取得和使用。虽然上述每一项技术都可能在1950年代之前就得到开发，但美国的电影工业却没有压力去开发，因为电影观众居高不下，投资发展新的感官刺激的技术不一定能带来利润的可观的增长。直到1940年代晚期，由于观众的急剧流失，制作人和影剧院商人才被迫引入新技术以吸引观众回到影院。

3. 电影艺术的世界性潮流与电影市场的国际化趋势是如何出现的？

在这本书中，为了平衡对几个重要国家在电影文化方面的贡

献的讨论，我们也将试图思考国际性的和跨文化的影响是如何运作的。导演和影片的交流变动塑造了许多国家的电影文化。电影的影响是超越国界的，至少，在任何一个国家的银幕上都放映着外国的电影。类型电影的模态到处漂移，随处可见。日本的武士片和意大利的西部片均不难发现好莱坞西部片的影响痕迹。西部类型片也影响了1970年代香港的功夫片，而有趣的是，好莱坞也开始从功夫武打片中吸取有益的元素。所以所谓的影响也是互动的。

同样很重要的是，电影工业本身也是明显超越国界的。在一些特定的时期，特殊的情况可能会闭锁住一些国家与外界的电影流通。但一般来说，总是存在着一个全球性的电影市场，而通过追溯跨文化和跨地域的电影趋势，我们得以更好地认识这一现象。我们尤为关注的是在一种怎样的情况之下，才得以使人们观看国外生产的影片。

每一个这种“怎样”的问题都包含许多“为什么”的问题。对任何一个我们关注的过程，我们都可以发问：是什么情况使得他们这样运作？例如，为什么1920年代苏联的电影工作者开创了一种迥异于在美国好莱坞发展起来的镜头剪辑的方法？为什么超现实主义的电影工作者在一种有意打乱的、挑衅性的叙述中进行他们的实验？为什么好莱坞制片厂制度在1940年代末期开始分崩离析？为什么新浪潮电影和新电影(young cinemas)在整个1960年代几乎席卷欧洲、苏联和日本？为什么现在国际投资拍摄的电影比起1930年代或1940年代时多得多？历史学家急切地想知道是什么因素使得一个变化发生，而我们上述提出的问题也无疑包括了一系列关于原因和结果的子问题。

事实上，也可以从其他角度提出很多问题，但其他角度的问题可以留待其他历史学家去撰述其他类型的历史。然而，就本书而言，关于媒体的运用和国家电影工业的运作的问题，以及这两个过程在国际范围内的意义可以说主导着这本书的结构系统。我们把电影的历史分为五个大的阶段：早期电影(从电影的发明到大约1918年)，默片晚期(1919—1929)，有声电影的发展期(1926—1945)，二战后时期(1946—1960年代)，当代时期(1960年代至今)。这种划分方法反映了电影形式和风格的发展，电影生产、发行和放映方面的重要变化，主要的国际趋势等。当然，这种分法

不能使三个因素完全齐头并进，都照顾到，但至少能大致揭橥我们试图描绘的历史演变的分界。

在我们试图以系统的方式回答上述三个问题时，我们依赖的是第二手资料，主要是其他历史学家针对我们所思考的问题的一些撰述，我们也使用第一手资料：专业报刊杂志、导演撰述手稿和影片。我们试图检索最大范围的国际影片，但是，影片得之不易，穷尽更难。这也意味着任何历史研究都不可能是完备和穷尽的。此外，许多影片曾被重新剪辑或做其他修改，因而研究者会遭遇必须确定何者为原始版本的难题。

虽然我们不可避免地作过选择，加之我们无法看到或分析所有我们希望看到的电影，我们也只能提供出这本书作为一个电影史的概观或者说对电影史作一种新的理解的努力。在我们看来，电影史不应该是一个凝固定型了的知识体系，而更应该是一个积极的探索过程。每当一个研究者提出了一个严谨的论据以试图回答问题之后，所谓的"电影史"就不再是原先的电影史了。读者不仅从中获得新的资料也获得新的观点。而更重要的是，新的历史撰述模式的出现可以使得原本熟悉不过的事实重获活力，以一种全新的姿态凸现出来。

如果电影史是一个动态进行的，自我更新调节的活动，那么我们恐怕就不能在这里只是简单地提供一个编年历史。在一定程度上，我们要把我们之所发现熔铸成一个新的范式。经过多年的电影史研究并撰写这本书，我们已逐渐相信，这本书无论在电影史的整体外观还是在某些特殊细节上都提供了对电影史形貌的一些相当新颖的见解。

体现在本书中的资料收集和论证工作依赖于大量学者的研究工作，当然，我们要为我们所叙述的独特故事承担起主要责任。

我们的历史故事会随着研究工作的进一步深入而不断修正。电影史作为一个探究活动而使人兴奋的原因之一正在于——任何一个历史探究工作的努力都会导向不断的修正与更新。在这里，我们要感谢那些其研究成果催动过我们深入思考我们所热爱的电影史的学者同仁，不仅如此，我们也要预先感谢那些行将挑战本书提出的思想从而促使我们重新思考的学者同仁。

导论二　历史、历史书写与电影史

在今天，当数以百万计的观众在观看电影的时候，也许只有那么几千人在研究电影史。有人试图发现一部电影出品于 1904 年还是 1905 年；另外一个人则追踪一个短暂存在的斯堪的纳维亚制片公司的命运；还有人则会一个镜头接着一个镜头地细读一部 1927 年拍摄的日本电影，试图探究它是如何讲故事的；有些研究者比较几个身份暧昧的拷贝，试图判定哪一个是原始的；另一些学者研究同一个导演的，或同一个布景设计和制作人的一批电影；一些人正仔细研究有关电影的专利记录和技术图表、法律的证据和制片档案；另一些人则正对退休职员作访谈以试图发现 1940 年代他们家乡的一家影院是如何经营的……

这种研究的纷繁杂多与分歧重重是如何形成的？

一　历史作为一种有计划的研究

有一个原因是确定无疑的。大多数所谓的电影史家，包括教师、档案保管员、新闻记者和自由撰稿人等等，都是热爱电影的影迷。他们就像爱鸟者、集邮爱好者、艺术史家和其他痴迷者一样，仅仅为获得他们所喜爱东西的相关知识就很高兴了。

电影爱好者也可能仅止于此——把收集他们所喜欢的东西的知识作为终极目的。就好像得知《三个小丑角》(*Three Stooges*)一片中三个主角妻子的名字使他们欢欣鼓舞一样。然而，真正的电影史家不是诸如此类的“琐事迷”。

图 1

电影史家制定出研究计划，

从而对电影的历史进行学术性的研究。一个历史学家的研究计划应围绕着一些需要解答的问题而设计，它也包括了假设与知识背景。对一个电影史家而言，历史事实只有在研究计划的语境中才有意义。

就以上页下方一幅默片的剧照(图 1)来说，如果你是一个在图书馆工作，是一个负责电影的收集与保存工作的电影档案工作者，你会觉得很多东西难以辨认。也许这部电影的演职员表已丢失，也许这部电影与原来的片名不同。在这种情况下，你的工作计划就是辨别。电影会呈现给你一系列问题：它是什么时候的出品与上映的？是哪个国家的电影？是什么人拍的？这个镜头里的演员是谁？

这部神秘的电影只有一个叫《间谍旺达》(*Wanda The Spy*)的名字——大多数人可能会觉得这好像是发行商所取的名字。它更像是进口的，而不像出品于拷贝所被发现的小国家。侥幸的是，这部影片的女主角是一个著名影星——弗兰西丝卡·贝蒂妮(Francesca Bertini)。通过她可以辨认出这大致是一部意大利的电影，生产于 20 世纪 10 年代贝蒂妮演艺事业的高峰期。影片的风格允许研究者进一步缩小影片生产日期的范围。摄影机镜头正对着场景，演员很少过于靠近摄影机，这使得镜头画面的取景总在演员的脚部以上。剪辑的节奏是缓慢的，表演是舞台化的(这使得演员总是从后门进出画面)，所有这些风格化的特征都是典型的 1915 年前后的欧洲制片风格。所有这些线索可以通过查考贝蒂妮演艺生涯的年表(也即影片目录)而得到确认，并在关于一部她在 1915 主演的影片的剧情介绍中，发现与这部无法确认的影片中的表演相吻合。

显然，这种辨识的工作依赖于一些特定的假设。例如，研究者假设这部电影虽然不是完全不可能，但一般来说总不会是一个 1977 年的电影制作者为了迷惑电影档案人员而伪作的 1915 年的意大利电影。(电影史家很少需要像美术史家那样要提防伪作)必须注意的是，背景知识是不可或缺的。研究者有理由相信这部电影的表演风格和剪辑方式是 1910 年代中期电影风格的表现，而且，研究者还可以通过同一时期其他电影来认识一个电影明星。

我们考虑一下另一种可能性。一批我们辨识出来的影片全部出品于同一个制片公司。而且我们拥有记录这家公司制片程序的材料。我们有不同草稿的剧本，有在剧作者、导演、制片人和其他工作人员之间传递的备忘录，有关于场景和服装的草图。这实在是一笔丰富的资料，而且可能是太丰富了。因此史家的问题在于选择相关的资料和突出的史实。

是什么使得资料发生关系，使得史实凸现出来？这是历史学家的研究计划和计划所含的问题。一个学者可能会对追踪制片公司制片程序的共同特征发生兴趣，事实上他会问："通常情况下，这家制片公司是如何进行电影制作的？"另一个历史学家的研究计划可能关注于一个为这家公司拍片的导演的作品，他可能会问："这位导演的作品有哪些与众不同的视觉风貌？它们可能对这家公司的其他作品产生什么影响？"

有些事实会在一个计划中居于中心位置但在另一个计划中却身处边缘。关注公司的生产程序的历史学家可能不会对一个在电影风格上大胆创新的导演感兴趣，然而，这名导演可能是另一位史学家研究的中心。相反，后者对于这家公司的制作人如何推出明星也可能不会感兴趣。

另外，假设会对研究者的问题设定和寻找资料产生影响。研究公司的历史学家主要根据电影公司制作电影时一般遵循的非常固定的程序，因而假设我们可以追踪生产机构的大致趋势。关注导演的研究者，也许仅仅是根据直觉，便假定他所研究的导演具有独特的风格。但无一例外的是，这两者都会动用其有关电影公司如何运作，导演如何执行，导演的背景知识等，来引导他们的研究工作。

历史学家在任何学科领域的工作都不仅仅是史料的堆积。史料自己不会说话，史料只有作为研究计划的一部分时才有意义并显得重要。这时，他们帮助我们提出问题并解决问题。

二　电影史：作为一种描述和解释

毋庸置疑，一个历史学家至少需要若干材料来刺激他提出问题。但是，他并不一定要去爬梳筛选如山的材料，才能提出洞见。

一个历史学家可能从一个问题开始，而有时候这个问题只是对一个直觉或一个渴望的描述。

举例来说，一个新进的历史学家看了一些1930年代的美国“混乱(Anarchic)喜剧”之后，注意到这些喜剧的粗俗的调笑和荒谬的情境大异于当时较有内涵的喜剧。依据一个舞台剧可能是这种喜剧的一个源头的假设，他提出了一个问题：“轻歌舞剧和他的表演风格是否可能影响形成了1930年代早期喜剧的风格？”在此基础上，他开始收集材料。他检索了许多影片，阅读了好莱坞专业杂志关于喜剧演员的报道，研究了美国人幽默品味的变迁。在研究的过程中，他修正着自己的问题，并详尽地解释了喜剧演员如何把轻歌舞剧的表演风格引入有声电影，而后又因为要与好莱坞本身趣味投合而消失这一过程[①]。

非历史学家们常常把历史学家们想像成类似于印第安纳·琼斯(Indiana Jones)这样的人，沉迷于图书馆的书架，爬上阁楼寻找能够推翻已经被人们接受的观点。无疑，新的材料在历史研究中能起到关键的作用。一个研究者如果能得到长期无法进入的好莱坞检察机构——海斯办公室的档案，他自然能够对办公室的运作程序和功能提出新的解释。与此相似，早期电影资料的逐渐容易获取，也使得对之的研究已经成为了电影史研究的一个不甚重要的领域。

而且，许多研究计划更依赖于新问题的提出而非新史料的发掘。在一些个案中，研究问题似乎已经被前人解答过了，但是另一个研究者的到来又提出了更为周详而复杂的解答。

例如，没有人会对华纳兄弟公司在1920年代抢先投资有声电影的事实提出质疑。长期以来，许多历史学家都相信，华纳公司之所以不顾一切铤而走险是因为它正处于破产的边缘，是出于自救的需要。但是另有史学家则提出，对于任何一个关注这一问题的研究者经由公开获取的资料强烈显示，华纳兄弟公司并非面临破产，投资有声电影是它试图进阶大制片厂行列的精心筹划之举[②]。

我们以上的例证表明，历史学家的研究计划至少指向下列两者之一。

1. 历史学家试图描述事件的过程或状态。他会问“什么”、

①相关的研究成果可参见 Henry Jenkins, What Made Pistachio nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic (New York: Columbia University Press, 1992).

② Douglas Gomery, The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry, 收于 Tino Balio 编的 *The American Film Industry*, 修订版 (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), pp.229—251.

“谁”和“哪里”？以及“什么时候”？这是一部什么电影？谁拍的？什么时候在哪里拍的？在哪些方面这位导演与其他导演不同？什么是轻歌舞剧喜剧的风格？有什么证据表明一家制片厂的破产？这个镜头中的演员是谁？谁负责这家公司的剧本？这部电影在何处放映？哪些人可能看过？在这里，历史学家的最大难题主要在于搜寻可以回答这些问题的资料。准确的描述对于所有的历史研究都是不可缺少的。没有一个研究者可以从空白开始他的研究，每一个学者都依赖于描述工作，循此，他辨识影片，校对版本，编辑片目，建立时序，并且设立提供人名、日期等的参考资料。一门历史越复杂和长久，这门历史的描述性的参考资料也越丰富和完备。

2. 历史学者还试图解释历史的过程和形态。他/她会问，“这项工作是如何运作的？”“为何发生？”这家公司是如何指派任务、制定责任书、实施计划的完成？这位导演的工作是如何影响公司的其他影片的？为什么华纳公司在一些大公司犹豫不决的时候进行有声片的开发？为什么有些有声片的喜剧演员接受轻歌舞喜剧的风格而另一些则没有接受？

许多有趣的历史研究都是解释性的。“为什么？”的问题通常用于解释一些几乎固定或长期稳定的事件，例如我们所假设的电影公司的工作程序。对“为什么”问题的回答通常被称做功能性的解释，这是因为他们提供了一个对于工作过程和在其中扮演重要角色的因素的解释。

比较而言，“为什么？”的问题则典型地关注于随时间而起的变化：为什么这种境况的形成有悖于初衷，远离了出发点？华纳公司开创了有声片的制作，代表了该公司当时运营策略的一种变化。因此历史学家会问是什么情况导致了这一发展。这种解释通常被称做“因果解释”。历史学家寻找那些随后会引起某些事情发生的情况和事件。

电影历史学家就像艺术史家和政治学家一样，要进行解释性的论证。他在提出“怎样”或“为什么”的问题之后，在他的背景知识的基础上，要通过对论证假设的证据的核定，从而给出一个回答。因此，在阅读历史著述时，我们应该认识到，著作或文章都不仅仅是史实的堆砌而是历史学家论证的论据。历史学家的论据由

通过安排以得出对一个事件或事物的境况的可信的解释的证据组成。论据是以对一些历史问题的解答为目标的。

三　证　　据

大多数关于实际经验——电影的历史大体上也是一部实际经验的历史——的论证依赖于证据。证据由资料组成，正是这些资料使我们相信论点能够成立。证据是我们相信史学家对她所提出的问题已求得一个言之成理的解答的重要原因之一。

电影史家的研究采用各种各样的证据。就大部分研究者来说，电影的拷贝应该说是最主要的证据。此外，电影史家也依靠相关的其他资料，有已经出版的，如书籍、杂志、专业新闻、报纸，也有未正式出版的，如备忘录、信件、笔记、制片档案、手稿、法院证词等。研究电影科技的历史学家要研究电影胶片、摄影机、录音机、以及其他器材和设备。一个拍片的影棚和一个重要的拍片现场也可作为一个重要的证据来源。

一般来说历史学家必须核定他的证据来源。这通常有赖于我们在前文中论及的描述性的工作。核定来源于电影拷贝的证据时，尤其要求研究者的敏锐。电影的流通常以不同版本的方式进行。1920 年代的好莱坞电影厂以两种版本拍制，一个版本在美国本土发行，另一个向国外发行。两个版本之间可能在片长、内容、甚至视觉风格上都有很大的差异。一直到今天，在欧洲上映的好莱坞电影的版本，比起在美国上映的都要更为色情和暴力。此外，电影会被磨损，还易被删剪和修改。许多目前通行的录像带版本都是经过删节、加长，或做了有异于放映时的原样的修改的。

既然如此，如果确实有那么一种“原始”版本的话，历史学家其实并无法确认他所观看的电影拷贝就是所谓的“原始”版本。史学家所做的工作只能是去感受并解释电影版本之间的不同。事实上，存在不同版本的事实，恰正可以成为提出问题的源头。

历史学家一般把资料分为“第一手”和“第二手”两类。这两个术语分别是指一些较为直接和不太直接的证据。例如，如果你正在研究 20 世纪 20 年代的日本电影，那么，当时的电影和出版物

都可以成为第一手资料。这之后其他学者对这一时期电影的研究，则成为第二手资料。

通常，某位研究者的第二手资料可能会是另一学者的第一手资料，因为历史学家提出问题的角度会不同。如果你的问题是关注于1925年的电影，那么，一个批评家1960年写的关于一部1925年的电影的文章就会成为你的第二手资料。然而，如果你撰写一部电影批评史的话，批评家写于1960年的文章又将成为你的第一手资料。

四　解释性构架

任何一个特定的历史研究都会涉及占有不同比例的描述和解释。描述性的研究的方法是很专业化的，而且涉及到非常广泛的背景知识。举例来说，有些早期默片专家能够通过检验冲印照片的胶片而确定一部影片拷贝的出产日期。胶片片孔的数量和形状以及印在胶片边沿的制造商的名称都有助于确定日期。通过得知胶片冲印拷贝的日期能够进一步帮助我们确定影片的出品日期和出产国家。

历史的解释也涉及到一系列特定的知识和概念。现例举并说明如下。

1. 记事年表

记事年表对于历史的解释来说是至关重要的，而描述性的研究则对建立事件前后顺序有着不可缺少的辅助作用。历史学家需要知道某部电影早于另一部电影或者事件A在事件B之后发生。但是历史绝不仅仅是记事年表。一个大事年表不仅是潮流高低起伏的记录，也不仅仅是事件的解释，更应该是对于潮流流转变化的原因的阐释。历史，正如我们前文所述，主要关注解释。

2. 因果关系

许多历史的解释都涉及到事件的原因和后果。历史学家们运用不同起因的概念从事研究工作。

(1)个体原因

人都有信仰和欲求，这是他们行为的准则和依据。正是在人的行动中，一个个事件发生了。这使得我们有理由根据个体的态

度和行为来解释一个历史的变化或一个过往事件的情境。这并不是说个体能创造所有的事件，也不是说事件的发展总是按人们的意图进行，更不能说明人们总能理解他们自己为什么做和做什么。这只是说明，历史学家在研究时会很自然地求助于人们的所思、所想、所感，并把这些要素纳入解释的一个部分。

一些历史学家相信所有的历史的解释都或迟或早诉诸基于个人的因素（这种历史研究的立场通常被称作个人主义的方法论立场）。一个与众不同的或者说别出心裁的假设总是属于个人的，而且只有这种绝对的个人化，才能通过假设发现历史的变化。

（2）群体因素

人们总是以群体的方式行动，而且当我们谈及群体时总是把群体看作超越和包含了个体的一种存在。群体的存在有其特定的行为规范、角色立场、组织结构和行为方式，而正是这些因素使得事件发生。比如当我们谈到政府的宣战行为时，即使要得到关于这种行为的一个详尽的阐释，也不可能涉及到所有个人的信念和行为（即必须考虑到隐在的群体因素的作用）。

当我们说“华纳兄弟公司决定进行有声电影的拍摄”时，我们是在作一个有意义的声明，即使我们并没有有关公司决策者的个人信念和愿望的资料，甚至不知道他们是谁。一些历史学家主张任何历史的解释必须或迟或早以群体的因素为基础。这种观点，作为个人主义方法论立场的对立面，通常被称作整体主义或集体主义的方法论立场。

如下几种群体因素对于电影的历史是重要的。在本书中我们会谈到一些公共机构，如政府机构、电影制片厂、发行公司和另外一些正式的、有组织的团体。我们还会谈到不太正式的电影工作者协会。这些一般被称作运动或学派——它们是由一些为数不多的对于电影、电影形式和风格的观念拥有相同的兴趣和信仰的电影工作者和批评家聚集在一起而形成的。

3. 影响

大多数历史学家都会用一些有影响的概念来解释历史的变化。通过影响的研究，能判定个人的、群体的或者一部电影的超越于历史因素之外的其他因素。比如，身为一个电影运动的成员

的身份会影响到某个导演的影片拍制方式或风格，甚至看过一部影片都会影响一个导演。

“影响”并不意味着简单的拷贝和复制。你可能受到你的父母或老师的影响，但你不必仿效他们的行为。在艺术中，影响常常意味着一个艺术家从其他艺术家的作品中受到启发，获得一些意念，进而以一种相当个性化的方式去实现这种意念。结果自然可能迥然不同于最初的作品。当代导演让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)曾受到让·雷诺阿的影响，但他们的作品风格各异。有时候，我们可以通过细读影片来考察影响，有时候我们则依据电影工作者自己的声明。一群导演的许多作品作为一个整体，很可能对电影史产生影响。1920 年代的苏联电影，影响了纪录片导演约翰·格里尔逊(John Grierson)。好莱坞电影作为一种类型电影，一直在电影史上具有极大的影响力，尽管所有受到影响的导演所看过的电影并不相同。影响是一种很特殊的因素，它会涉及到个体或群体行为，这是毫无疑问的。

4. 趋势和代际

任何历史的问题都能揭开一批有待验证的资料。一旦历史学家仔细检索资料数据：浏览制片记录、审视影片，查阅行业性的报刊出版物，他会发现更多的超越原先问题范围的东西。这就像是透过显微镜而观察一滴水珠，发现水珠充满了各种各样混乱的、自行其是的微生物。

没有任何历史学家能避免资料的遗漏。只有一件事可以肯定，历史记录本来就是不完整的。许多事件未曾记录，许多数据已经永远丢失。更进一步说，历史学家无法避免选择。他们简化繁复混杂的历史，使之成为一个更为连贯而有说服力的故事。史学家所做的工作正是简约化和条理化。

历史学家这一工作的一个主要方法是通过对历史趋势的发现和揭示。他们往往宣称，许多事情正在发生，但是，就“大体而言”，“总体而言”，或就“主要情况”而言，我们可以指出一个大致的趋向。并不是所有的 1940 年代好莱坞出产的影片都是黑白片，但大多数是。并不是所有今天出产的好莱坞影片都是彩色片，但几乎全部是。这是一个变化，从中我们可以看出在 1940 年代和 1960 年代之间，出现过一个逐渐使用彩色胶片的趋势。我们的任

务是揭示这种趋势如何发生和为何发生。

通过对趋势的解释，历史学家进而进行概括。他有必要舍弃一些有趣的特例和否证。但这是无可厚非的，因为对一个问题的解答必然被置于一定程度的概括化之中。所有的历史性的解释都会避开现实的表层。对趋势的揭示这种“大体而言”的概括允许学者承认在他的揭示之外还有超出于他的揭示的特例的存在。

5. 时期

历史的年表记事和因果律都是没有开始与结尾的。那个不停地追问在那之前发生了什么和为什么发生的孩子会发现，我们对一系列事件的起始和究竟的追踪是没有尽头的。历史学家有必要限定他们所要探索的这段历史的时间范围。于是，他们把无限延伸的历史进行切割，分为若干有意义的阶段和部分。举个例子来说，研究美国默片的历史学家早就假定，这段历史是整个电影历史的一个时期，通常是指 1894 年到 1929 年之间的这一段时间。历史学家还可以进一步细分这一段时间。可以以十年为期来划分（1900 年代、1910 年代、1920 年代），也可以以电影之外的变迁来划分（如一次大战前、第一次世界大战、一次大战后），或者用电影的讲述故事的风格的不同发展阶段来划分（如 1894—1907，1908—1917，等等）。每一个历史学家都是根据他所接受的研究计划和他所提出的问题来进行历史时期的划分的。历史学家们也认识到，时期或阶段的划分不能太死板。趋势的变化并不归整划一。如果把 1970 年代初期美国的“结构的”（structural）电影看做对 1960 年代的“地下的”（underground）电影的一种回应是富有启发意义的。但是“地下电影”的制作仍一直延续到 1970 年代。类型电影的历史，经常以创新性的电影作为划分阶段的标志，但这并不否认有大量缺少创新性的电影，跨越几个时代持续地生产。

与此相似，我们不能期望电影的技术、风格或类型的历史会亦步亦趋于政治或社会的历史。无疑，二次大战以后的时期是相当独特的时期，因为这一次全球性的冲突极大地影响了电影业和许多国家的电影从业人员。但是其他一些政治事件并没有相应引起与电影形式和电影市场变化相关的独特时期。在这里，如前所述，历史学家的研究计划和中心问题将会制约他对相关时期的划分和对相关事件的观点（这就是为什么学者常说电影有多种多样

的历史而不是单一历史的原因之一)。

6. 重要性

在现有的解释中,所有的历史学家都假设他所探讨的艺术作品具有历史的意义。我们会把一部作品看作“传世之作”(monument),因为它具有非常高的成就而研究它;另一方面,我们也会因为它记载了值得知道的历史活动(例如特定时期的社会形态或艺术形式的内在发展过程)而把它当作“文献之作”(document)来研究它

在这本书中,我们假设我们所探讨的影片的意义都达到了下列三个标准范畴中的任何一个或所有三个。

(1)绝对超群

有些电影以艺术的标准而言几乎可说是超群卓越:丰富、动人、繁复、启人深思、错综复杂而意蕴深远,等等。至少部分的是由于他们的这些品质,这些电影在电影史上承担了关键的角色。

(2)影响力

一部电影可以因为它对其他电影的影响力而发挥其重要的历史作用。它可以创造或改变一种类型,鼓励电影工作者去创新,或则因为它受到广泛的热烈欢迎而催生了大批的模仿者和附属品——此类电影在此书中扮演重要角色。

(3)典型性

一些电影之所以重要是因为它们生动地表征了创作实例或趋向。他们在同一类型的电影中具有代表性。

一部突出的影片可能包含上述两个或全部三个因素。一部具有极高成就的类型影片,例如《雨中曲》(*Singin' in the Rain*)、《赤胆屠龙》(*Rio Bravo*),通常被认为不仅是杰出的而且是具有典型性的。许多众口称誉的杰作,例如《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*)、《公民凯恩》(*Citizen Kane*),都具有很大的影响力,有的还开拓了更为广泛的趋势。

五　解释性构架的类型

一些历史学家相信,电影史有不同的解释性类型。一般情况下有这么几种:

传记的历史：关注某一个人生活的历史
工业或经济的历史：关注商业运营
美学史：关注电影艺术（形式、风格、类型）
技术史：关注电影的物质性载体，如机器等
社会、文化、政治的历史：关注电影在整个社会中扮演的角色

上述这种分类有助于使我们了解到，电影的历史不是只有一种写法而是多种多样的，每一种都有不同的视野和角度[①]。

无疑，如果我们过于拘泥于这种划分也会陷入误区。

如果电影史是试图回答问题，那么可以说并不是所有的问题都能按部就班地置入这些分类构架。如果你想知道为什么一部电影是这个样子的，这可能并非只是一个纯粹的美学问题。它可能关联到电影工作者的个人传记或更为广泛的工业的、技术的、社会的因素。对类型的研究可能涉及到文化的因素，而且个人的生活不可能与他的工作的环境（电影工业）或政治语境分开来。

我们建议学习电影史的学生应该根据问题来思考，这样就有可能超越任何类型论的疆界。说到底，我们可以断言，最具有趣味的历史问题肯定会是跨越类型的疆界的。

如果我们不得不把我们的这部书浓缩并装填进几个框架，我们只好说这部书主要是一部关于电影的美学和工业的历史著述。它考察电影的类型、风格、形式的演变是如何与特定国家或国际电影潮流的电影之生产、发行、上映状况发生关系的。但其实这两个角度仍然是有相当的局限性的。因此，我们有时候会把讨论集中用于个人——一个强力型的制片人，一个富有创新性的导演或编剧，一个想像力丰富的影评人……有时候我们会考虑技术。而且我们还常常把我们的研究架构置入特定时期政治的、社会的、文化的语境之中。

在此我们重提一下本书曾论及的第一个核心问题：电影媒体的作用是如何演变以及是如何适时地广泛为人们所接受的。这个问题关系到电影美学的问题，但也掺杂了技术的因素。例如，“写实”的电影观念就因为 1950 年代手提摄影和录音设备等器材的引进而发生变化。

与此相似，本书的第二个问题——电影工业的状况是如何影

① 参见 Robert C. Allen 与 Douglas. Gomery 合著的 *Film History: Theory and Practice* (New York: Knopf, 1985).

响电影媒体的应用的——也显然涉及到经济、技术和美学的问题。最后，本书要探讨的在电影媒体的应用和与电影市场的互动中电影国际潮流是如何形成的，这些问题也与经济的、社会的、文化的、政治的因素相关。在电影的早期，影片在各国之间自由运行，观众一般不知道他们所看电影的出产国家。然而，到了1910年代，战争和民族主义阻碍了电影的流通。同时，电影工业尤其如著名的好莱坞电影制片厂因为进入市场而迅速发展。这种国际间电影的流通，推动了一些国家的电影的出产，也可能会损害其他一些国家的电影工业。另一方面，美国电影的出品海外，极大地传播了美国的文化和价值观，同时也相应产生了赞赏和敌意两种情绪。

总之，如前所述，正如大多数史学家所做的那样，本书也主要是以提出研究问题为宗旨，而不是把材料生硬地套进僵化的各种历史的条条框框。同样，我们对于一个问题的最恰当的解答也将依赖于证据的有力和尽可能细致的论证，而不是局限于一个预先设定的特定种类的历史模式。

六　历史作为叙事

无论如何，我们对于历史问题的解答并不是事先就被限定在条条框框或干巴巴的摘要之中。就像大多数历史的论证一样，我们采取一种叙事的形式(narrative form)。

历史学家用语言传达他们的论证和证据。描述性的研究计划可以通过对研究的概括来完成。然面对历史的解释，需要更为复杂的语言技术。

有时历史学家会把他们的解释，架构为具有说服力的论证。例如，一个研究华纳兄弟公司如何进行有声片的拍摄的研究者，可能会从种种现有的广为接受的解释开始他的研究。然后他会论述他选择某几种解释的理由。这是我们常见的一种论证修辞方式——在确定一种更为恰切的解释之前，先排除掉那些不能令人满意的说法。

更多的时候，史学家对历史的解释采取故事的叙述的形式。这种被叙述的历史试图通过对历年相关的情景和状况的追踪寻

求对“怎样”和“为什么”等问题的回答。通过对历史的叙述，他提示一连串具有因果关系的时间，或是呈现一个事件的展开过程。

例如，如果我们想回答“海斯办公室是如何与电影公司交涉，从而达成一个关于可接受的电影的协议的？”我们可以把电影检查制度的过程架构起一个渐进的叙事框架。或者，如果你想寻求是什么原因导致了海斯办公室的设立，你会希望把这些要素整合在一个故事中叙述。正如这个例子所显示的，这些故事的“演员”可以是个人或团体，机构或影片；“情节”则由众多的情境所组成，只是在这些情境中，演员们行动着，从而引发和经历了种种变化。

显而易见，叙事是人们感知世界的一种基本方式，正是因为史学家们采取故事的形式，使得已逝的事件易于使人理解。我们也相应地把本书架构为一个包含了许多故事的大规模的叙事。这样做的部分理由是出于习惯：几乎所有导论性的历史著作都采用这样的结构，另外读者也比较适应这种形式。但我们还是认为，开放的、大范围的系统研究，有其优越之处。我们应该把历史视做一个动态的、持续进行的过程，那么，崭新形态的材料可能会出现在眼前，材料的功能性联系也会变得非常清晰。

总之，我们的论述综合了许多角度的电影史，也把其他一些角度的电影史留给了其他学者。因为电影是可以有众多的故事叙述的，更进一步说，我们认为任何历史的解释都必须不断地经受检验并进行修正。

我们所尝试着奉上的这部电影史也正是这样一种历史的解释。

目　录

导论一　电影史构架与写作的三个原则性问题 …… **1**
导论二　历史、历史书写与电影史 …… **7**

第一部分　早期电影

第一章　早期电影的摄制与放映：1880 年代—1904 …… **3**
第一节　法国电影工业的成长 …… 5
第二节　英国与“布莱顿学派” …… 9
第三节　美国：电影业的竞争与爱迪生的东山再起 …… 12
第二章　电影国际性的扩张：1905—1912 …… **20**
第一节　欧洲的电影制作 …… 20
一　法国的电影 …… 20
二　意大利的电影 …… 23
第二节　美国电影的崛起 …… 24
一　剧情影片的崛起 …… 24
二　明星制 …… 25
三　电影中心向好莱坞迁移 …… 26
第三章　国家电影、古典好莱坞电影和
第一次世界大战：1913—1919 …… **28**
第一节　国家电影的兴起 …… 29
一　德国 …… 30
二　意大利 …… 32
三　法国 …… 35
第二节　古典好莱坞电影 …… 37
一　制片厂制度的形成 …… 37
二　1910 年代的好莱坞电影生产 …… 41
三　电影作品与电影工作者 …… 44

第二部分　晚期默片　1919—1929

第四章　1920 年代的法国电影 …… **55**
第一节　法国印象派电影运动 …… 55
一　印象派电影与电影工业的关系 …… 55
二　印象派电影理论 …… 57
三　印象派的形式特性 …… 59
四　法国印象派电影运动的终结 …… 70
第五章　1920 年代的德国电影 …… **72**
第一节　战后德国电影的类型与风格 …… 72
一　历史巨片 …… 72
二　德国表现主义电影运动 …… 73
三　德国室内剧电影 …… 81
四　表现主义运动的结束 …… 84
第六章　1920 年代的苏联电影 …… **86**
第一节　1918—1920：战时共产主义时期的艰难处境 …… 86
第二节　1921—1924：新经济政策下的复苏 …… 90
第三节　1925—1933：成长、外销与国家逐渐掌控 …… 92
一　电影工业的演变 …… 92
二　新生代导演 …… 94
三　蒙太奇电影工作者的理论著述 …… 97
四　苏联蒙太奇的形式与风格 …… 98
第七章　好莱坞默片晚期：1920—1929 …… **112**
第一节　制片厂的电影拍制：导演、明星与类型 …… 112
一　1920 年代初期预算庞大的电影 …… 113
二　若干次要类型电影得到初步确立 …… 118
三　新的投资和大制作影片 …… 122
四　适度预算和反传统的电影 …… 124
第二节　好莱坞的外国电影工作者 …… 126
一　刘别谦来到好莱坞 …… 127
二　北欧电影人来到美国 …… 128
三　环球公司的欧洲导演 …… 130

四　茂瑙与他在福克斯公司的影响 …… 131
第八章　1920 年代的国际趋势 …… 134
第一节　“电影欧洲”抗衡好莱坞 …… 134
第二节　“国际风格”的形成 …… 139
第三节　“艺术电影”体制的形成与发展 …… 145
第四节　纪录长片的崛起和“城市交响曲” …… 149

第三部分　有声电影的发展　1926—1945

第九章　有声电影的发展:1926—1945 …… 157
第一节　声音的引进 …… 158
一　美国有声电影的发展 …… 159
二　早期的有声技术和古典风格 …… 164
第十章　好莱坞的制片厂制度:1930—1945 …… 169
第一节　电影工业的新结构 …… 170
第二节　重要导演 …… 176
一　资深一代的导演 …… 176
二　新一代的导演 …… 181
三　移民导演 …… 182
第三节　类型的创新和转变 …… 183
一　歌舞片 …… 184
二　乖僻喜剧(The Screwball Comedy) …… 185
三　恐怖电影 …… 188
四　社会问题影片(The Social Problem Film) …… 189
五　强盗影片 …… 191
六　黑色电影(Film Noir) …… 192
七　战争电影(The War Film) …… 195
第十一章　其他制片厂制度 …… 197
第一节　英国的制片厂制度 …… 197
一　战时压力与“配额充数片” …… 197
二　战争的影响 …… 205
第二节　日本的制片厂制度 …… 209
一　1930 年代的流行电影 …… 210

二　太平洋战争 …… 213
第三节　中国:1930年代在"左"和"右"之间的
电影生产 …… 219
第十二章　电影与国家:1930—1945 …… 223
第一节　苏联:社会主义现实主义与
第二次世界大战 …… 223
一　社会主义现实主义的教条 …… 224
二　社会主义现实主义电影的主要类型 …… 226
三　战时苏联的电影 …… 231
第二节　纳粹统治下的德国电影 …… 235
一　纳粹时代的电影 …… 238
二　纳粹电影的后果 …… 245
第十三章　法国诗意写实主义:1930—1945 …… 247
第一节　1930年代的电影工业和电影制作 …… 248
第二节　法国诗意写实主义 …… 256
第十四章　左派电影与纪录电影:1930—1945 …… 263
第一节　政治电影的发展 …… 263
一　美国 …… 263
二　德国 …… 266
三　比利时与荷兰 …… 267
四　1930年代后期国际左派电影的拍摄 …… 269
第二节　政府与企业资助的纪录电影 …… 271
一　美国 …… 271
二　英国 …… 273
三　一个独立个案:罗伯特·弗拉哈迪在英国 …… 277
第三节　战时的纪录电影 …… 279
一　好莱坞导演在二次大战 …… 279
二　英国的纪录电影 …… 281
三　德国与苏联的纪录电影 …… 285

第四部分　战后时期　1946—1960 年代

第十五章　战后时期的美国电影：1946—1967 …… **291**
第一节　故事、风格与类型的提升 …… 291
一　故事与风格 …… 291
二　类型的提升 …… 296
第二节　跨越代际的几代资深导演 …… 303
第十六章　战后欧洲电影：新现实主义与其他趋势 …… **315**
第一节　战后局势与现代主义的复苏 …… 315
一　联邦德国："爸爸的电影" …… 315
二　抗拒美国入侵 …… 317
三　现代主义的复苏 …… 321
第二节　意大利：新现实主义 …… 325
一　意大利的春天 …… 325
二　叙事的创新 …… 329
三　超越新现实主义 …… 335
四　影响的个案分析：一个西班牙的新现实主义？ …… 338
第十七章　战后欧洲电影：法国、北欧及英国 …… **343**
第一节　战后十年的法国电影 …… 343
一　"优质电影"传统 …… 343
二　老一辈导演的复出 …… 345
三　新一代独立导演 …… 350
第二节　北欧的复苏 …… 356
第三节　英国的优质电影与喜剧电影 …… 360
第十八章　战后西方以外国家的电影 …… **367**
第一节　日本的电影 …… 367
第二节　苏联：从实施高压政策的斯大林主义到"解冻" …… 376
第三节　中华人民共和国：1940—1960 年代：革命的主题与曲折的道路 …… 381
第四节　拉丁美洲 …… 386

第十九章　艺术电影与作者论观念 …… **391**
第一节　作为作者的导演 …… 391
第二节　路易斯·布努埃尔(1900—1983) …… 395
第三节　英格玛·伯格曼(1918—) …… 398
第四节　黑泽明(1910—1998) …… 402
第五节　弗德里科·费里尼(1920—1993) …… 406
第六节　米开朗基罗·安东尼奥尼(1912—1999) …… 409
第七节　罗培尔·布莱松(1901—) …… 413
第八节　雅克·塔蒂(1908—1982) …… 417
第九节　萨蒂亚吉特·雷伊(1921—1992) …… 421
第二十章　新浪潮与新电影:1958—1967 …… **425**
第一节　电影工业的新需要和形式与风格的新趋势…… 425
第二节　法国:新浪潮与新电影 …… 431
一　新浪潮 …… 432
二　法国新电影:左岸群体 …… 437
第三节　意大利:新电影与意大利式西部片 …… 442
第四节　德国新电影 …… 448
第五节　苏联与东欧的新电影 …… 451
一　苏联的新电影 …… 451
二　东欧的新浪潮 …… 455
第六节　日本新浪潮 …… 466
第七节　英国:“厨房水槽”电影 …… 471
第二十一章　战后时期的纪录影片:
1945 年—1960 年代中期 …… **477**
第一节　迈向个人化的纪录影片 …… 478
第二节　直接电影 …… 488
一　美国的直接电影:德鲁与他的合作者 …… 488
二　双语国家加拿大的直接电影 …… 491
三　法国的真实电影 …… 493

第五部分　当代电影　1960 年代以来

第二十二章　第三世界电影(1960 年代—1970 年代):
大量生产与革命政治 …… 501
第一节　巴西新电影 …… 501
第二节　第三世界的政治电影:古巴、阿根廷、智利 …… 508
一　古巴:革命的电影 …… 512
二　阿根廷:第三电影 …… 517
三　智利新电影 …… 520
第三节　中国电影与“文革” …… 525
第二十三章　1960 年代与 1970 年代的政治批判电影 …… 528
第一节　东欧与苏联的电影 …… 528
一　布拉格的春天及其余响 …… 528
二　苏联电影业的萧条 …… 530
第二节　西方的政治电影 …… 534
一　社会参与的电影:集体制作与激进电影 …… 536
二　政治现代主义 …… 539
三　主流电影和艺术电影的政治化 …… 550
四　联邦德国新电影与政治的派系 …… 558
第二十四章　1960 年代末期以来的纪录电影 …… 566
第一节　直接电影及其余响 …… 566
第二节　对纪录电影纪实性的质疑 …… 572
第二十五章　好莱坞的沉浮:自 1960 年代以来 …… 578
第一节　走向一种好莱坞式艺术电影:
从 1968 至 1970 年代中期 …… 578
第二节　“新好莱坞”:1970 年代初期以来至今 …… 584
一　好莱坞的延续 …… 589
二　好莱坞的个人电影 …… 593
第二十六章　新兴电影与新发展 …… 600
第一节　西欧的电影 …… 600
一　欧洲艺术电影的复苏:走向浅显易懂 …… 600
二　新女性电影工作者 …… 606

三　现代主义艺术电影的回归 …… 608
四　回到震慑人心的影像 …… 611
第二节　苏联:最后的解冻 …… 618
第三节　日本的电影 …… 624
结　语　电影史:“怎么样?”和“为什么?” …… 629

译后记 …… 641
片名索引 …… 643
人名索引 …… 662

第一部分

早 期 电 影

第一章　早期电影的摄制与放映：1880年代—1904

在1890年代中期电影刚出现时，电影还是一个让人感到新鲜迷人的玩意儿，它无疑是处于维多利亚时代广泛多样的休闲活动背景之下的产物。

在19世纪晚期，很多家庭都拥有如走马灯这样的视觉玩具。家庭中也常会有望远镜或是手提视镜，这种手提视镜通过置印有照片的一种长方形的卡，能够制造出三维空间的视觉效果。一套卡常描绘异国风光或讲述经过安排的故事。许多中产阶级家庭还有钢琴，全家人可以围着钢琴唱歌。文化水平的不断提高也使廉价的通俗小说广为传播。新开发的照片印制能力也使得可以带着读者神游海外的旅游书籍大量出版。

广泛而多样的大众娱乐也随处可见。除了很小的市镇，几乎各地都有戏院，巡回演出的剧团也走遍全国。这些剧团上演话剧，或用魔幻灯片展现他们的演讲，或用新发明的留声机把大城市管弦乐团音乐会的音乐带给广大民众。歌舞剧团为中产阶级的观众表演多彩多姿的节目，如动物表演、掷盘特技和打闹喜剧。低俗滑稽剧提供了相似的杂耍把戏，但是因为它们粗俗的大闹和偶尔的暴露，不太适合于家庭观赏。居住在大都市里的人们，也可以到游乐场玩乐。

作为一个新媒介，电影很快就顺理成章地成为这些多姿多彩的大众娱乐家族中的一员。与我们前文所提到的早期电影一样，这些电影大多是一些非剧情的“纪实”性短片。它们大多是呈现异国风光的“景观影片”或旅游短片。新闻事件则可以在被称为“时事影片”的短片上看到。但广播和电视新闻的发明则还要在此后好几十年，而且当时出版的报纸通常还是使用绘图而不是照片。

多重镜头组成的影片之后才逐渐丧失。

许多早期的放映商都有过经营幻灯片表演或其他形式的大众娱乐的经验。他们大都极力追求节目的多样化,甚至在同一个节目中杂糅进景观影片、时事影片和剧情影片等。典型的节目还会配有音乐伴奏。在一些较普通的演出中,则可能只有一位钢琴师演奏。在一些歌舞剧院,则由室内管弦乐团演奏乐曲。偶尔,有些放映商还会在放映时用一些杂音来配合银幕上的动作。放映商也可能在节目进行时作演讲,讲述银幕上出现的异国风光、现实事件和短小故事。最后,放映商也会宣布影片的名称,因为早期电影开始时都没有演职员表,也没有解释表演动作的插卡字幕。有些放映商只好把影片放映与幻灯片混合在一起,或者用留声机提供音乐插曲。

总之,在电影的早期时代,观众们对于放映的反应,完全依赖于放映者的组合与呈现节目的技巧。

电影发明的第一个十年间,全世界许多国家都有电影放映的活动。然而电影拍制的活动,则主要集中在发明电影摄影机的三个国家:法国、英国和美国。

第一节　法国电影工业的成长

卢米埃尔兄弟早期的电影放映是很成功的,但是兄弟俩都相信电影只是一个瞬间即逝的流行玩意儿。他们很快地转而利用电影摄影机谋取商业利益。他们最初不肯出售摄影器材,而是派放映操作员远赴国外,在租来的戏院或咖啡厅里放电影。这些放映操作员也在当地拍一些让他们感兴趣的单一镜头的风景电影。从1896年开始,卢米埃尔电影公司的电影片目迅速增加,包括了描绘西班牙、埃及、意大利、日本以及其他许多国家的风景电影。虽然卢米埃尔兄弟主要是以他们的风景电影和时事电影闻名于后世的,但他们也拍摄了不少预先安排的影片,通常是一些表现喜剧性场面的短片。

卢米埃尔兄弟电影公司放映操作员拍摄的有些影片在技术方面有着一定的创新性。如尤金·普洛米奥(Eugene Promio)通常就被认为是移动镜头的创始人。早期的摄影机都用固定的三脚架

图 1.1 卢米埃尔的摄影师尤金·普洛米奥把他的摄影机放在运动的船上所拍摄的一些影片对当时的电影工作者产生了极大的影响，其中包括《埃及：尼罗河沿岸的风光》(*Egypt: Panorama of The Banks of the Nile*,1896)一片。

支撑，摄影机不可能进行旋转或摇摆以作“全景式”的拍摄。1896 年，普洛米奥首次通过放在狭长的小船上的三角架和摄影机再现了威尼斯的动态景观。普洛米奥与其他电影工作者继续这一试验，常常把摄影机放在船上或火车上拍摄(图 1.1)。这种类型的移动镜头以及此后不久出现的摇镜头，大多出现在这一时期的风景电影与时事电影中。

因为卢米埃尔兄弟公司很快就开始到国外放映影片，许多国家的第一次电影放映活动，也都是由他们的人操作的。因此，许多国家的电影历史都是以卢米埃尔电影摄影机的到来为开端的。

当然，卢米埃尔公司和他们的竞争者，都瞄准了更为有利可图的市场，因而也避开了一些较小的国家。如玻利维亚一直到 1900 年两位意大利的商人带着影片远访该国，才开始有电影的活动，在此之前都闻所未闻有过任何的电影放映活动。意识形态的压迫也会使电影无法进入某些国家的市场。如伊朗的皇室家族在 1900 年曾从欧洲得到一套摄影和放映器材，而且还开始了制作家庭电影。1905 年德黑兰也开设了一家戏院，但是不久就迫于宗教领袖的压力而关闭。

总起来说，卢米埃尔公司和其他一些电影公司一起使电影成为一个国际性的现象。到 1897 年，卢米埃尔公司开始销售他们的电影摄影机，这就进一步推动了电影的推广。

也就在这一年，他们的公司遭受到严重挫折。1897 年 5 月 4 日在巴黎义卖市场放映影片时，遮光布被用来燃烧照明灯的乙醚引燃并引起了大火，结果这次火灾成为电影史上最为惨重的悲剧，约有 125 人罹难，其中多为上层社会人士。这场悲剧使原本对电影这一新鲜玩意儿趋之若鹜的城市居民望之却步。在法国，直

到事件发生多年之后，影片的放映仍主要局限在一些无利可图的露天巡回表演场所。卢米埃尔的公司仍然继续生产影片，但更具革新性的竞争者越来越使得他们的影片显得过时。他们的公司也于 1905 年停产，尽管路易和奥古斯特两兄弟此后仍然在静态摄影领域占据创新者的地位。

随着 1895 年卢米埃尔兄弟电影摄影机的成功发明，法国也出现了其他一些电影公司。其中一家小公司的创始人就是电影史上早期电影工作者中最为重要的人物——乔治·梅里爱（Georges Méliès）。

梅里爱曾是一名魔术师，也是一个剧院老板兼演员。他对卢米埃尔的摄影机发生浓厚的兴趣，开始鼓捣摄影机，在自己的剧院中放映电影并自己投资拍电影。

梅里爱在电影史上的贡献主要以其讲求摄影技巧和舞台布景、以及所拍摄的轻松幻想影片而闻名于世。梅里爱在电影拍摄中探索运用了停机再拍（stop motion）、特写等特技手段，如在《贵妇人的失踪》（*The Vanishing Lady*）中就用停机再拍的手法，表现一个坐在椅子上的妇人的“失踪”。这种停机再拍手法的效果，很多时候与剪辑的效果有相似性，对后来的剪辑手法无疑有启迪意义。除此之外，梅里爱还在他的影片中使用了诸如叠印、叠化、多次曝光、渐隐和渐显等后来电影常用的一些手法。

梅里爱还于 1897 年建造了电影史上第一间摄影棚，较早把剧本、演员、服装、化妆、布景等戏剧艺术常用的手法引进了电影。

梅里爱拍摄的影片类型多种多样，如时事影片（《缅因号船事故》（*Divers at Work on the Wreck of the “Maine”*, 1898）。最有名的作品是科幻喜剧片《月球旅行记》（*A Trip to the Moon*, 1902），是根据科幻小说家凡尔纳与威尔斯的两部著名科幻小说改编的。讲述一群科学家乘宇宙飞船登上月球，被月球人逮捕，后又历尽艰辛逃离月球的故事。影片想像力奇特，且情节性较为生动曲折，在一定程度上确立了剧情影片的某些规范。梅里爱一生共计拍过 500 多部影片，其最后一部杰作是《极地的征服》（*Conquest of the Pole*, 1912）。

另外两家主导着法国电影工业的公司，都成立于电影发明后

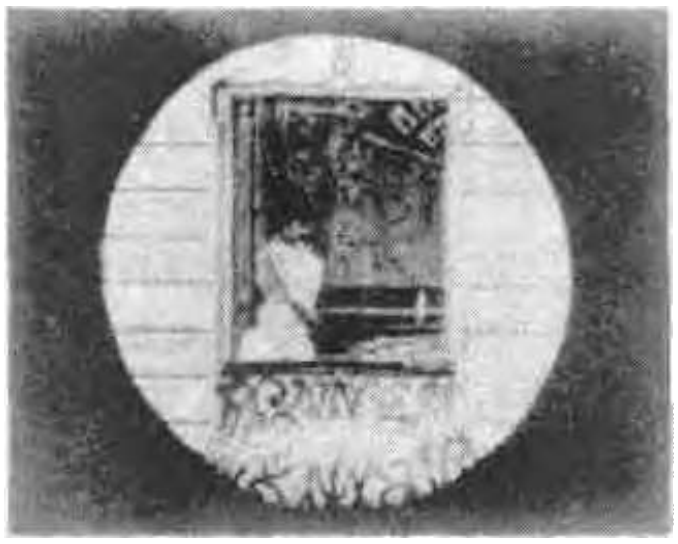


图 1.2-图 1.3 费迪南·查加的《阳台景色》中一组连续的镜头，展示了一个男子从望远镜中的所见，包括一个妇女在室内更衣的情形。

不久。查尔斯·百代(Charles Pathé)在1890年代的初期是一个留声机买卖商和表演者。1895年，他购买了一些R.W.保罗仿造的西洋镜放映机。第二年成立了百代公司(Pathé Frères)。这家公司最初主要通过经营留声机赚钱。然而从1901年开始，百代公司开始专注于电影制作，利润急剧飙升，公司也迅速扩张。1920年，百代建造了一间四面玻璃的摄影棚，并开始销售百代摄影机——这种摄影机成为1910年代末期以前世界上最广为使用的摄影机。

一开始百代公司制作的影片，一定程度上都像是从梅里爱，以及美国和英国公司的电影中派生出来或是化用它们的理念而来的。如1901年百代公司最重要的导演费尔迪南·查加(Ferdinand Zecca)拍摄的《阳台景色》(*Scenes from My Balony*)就是如此。这部影片恰好赶上新近起源于英国的流行片中的镜头呈现看似由望远镜或显微镜看出的景物(图1.2、1.3)。百代的影片极受欢迎。每部影片只需售出15个拷贝就能收回成本，然而它们的实际平均销售量都达350个拷贝。为了开辟海外市场，百代公司于1904到1905年期间，在伦敦、纽约、莫斯科、柏林和圣·彼得堡都开辟了销售点，此后又在其他地方继续设立。通过销售摄影机和电影拷贝，百代推动了人们从事电影演映行业，这也进一步扩大了人们对百代影片的需求。百代公司很快就在几年之间发展成为一个全世界最大的电影公司。

百代在法国的主要对手，是发明家里昂·高蒙(Leon Gaumont)建立的一家小公司。与卢米埃尔的公司一样，高蒙公司最初经营的也是静态摄影器材。这家公司自1897年开始从事影片制作。它所出产的影片主要是由爱丽丝·居伊(Alice Guy)——这位电影史

图 1.5 《双胞胎的茶宴》剧照。影片通过对两个蹒跚学步的可爱的双胞胎之间的争吵、亲吻以及和好动作的展现来吸引观众。这部影片表现出这一时期影片典型的制作方式：单镜头、户外搭景、自然光、模糊不定的背景等。

图 1.6 《从车头见到的景色》(*View from an Engine Front-Barnstaple*, 1898)剧照。影片属于当年很受欢迎的“幽灵乘客”类型影片。

图 1.7 海渥兹《机车爆炸》剧照 (*Explosion of a Motor Car*, 1900)。影片运用了停机再拍的手法，并用模型车替代真车，模型车迅速爆炸，一名警察一一清点汽车的四溅飘落的残骸。这是一部恐怖又不乏娱乐性的影片。

这些早期的新闻影片常常不止一个镜头。摄影师往往是进行断断续续的拍摄以抓取所摄对象的最精彩时刻，有时则是把片断的影片连接起来，从而缩短了对象活动的实际长度。同时，一些风景影片因受卢米埃尔的影响，也把摄影机放在移动的车辆上进行拍摄。“幽灵乘客”(Phantom rides)的镜头，就是让观众产生移动的幻觉，在英国和其他国家都很受欢迎（图 1.6）。如同当时流行的作法，英国的放映商也把许多不同形态的影片，汇合成一个节目来放映。

早期的英国电影以其想像奇特的特殊摄影效果而著称。例如，塞西尔·海渥兹 (Cecil Hepworth) 从 1899 年开始制作小规模的影片。一开始他以拍摄纪实影片为主，不久

就执导戏法影片(图 1.7)。从而逐渐成为 1905 年至 1914 年期间英国最重要的一个电影制片人。

在全英国的电影制作人中，一群在电影史上被称为“布莱顿学派”(Bighton School)的小规模制作人最具影响力。他们的得名是因为他们大都在一个名为布莱顿的休闲小镇或其周边地区工作。他们之中为首的是乔治·阿尔伯特·史密斯(G.A.Smiih)和詹姆士·威廉逊(James Williamson)。这两人原来都是静态摄影家，但于 1897 年开始涉足电影摄制领域。他们都建造了一些简易的小型摄影棚，这些摄影棚也都能利用日光照明。他们对于电影特技效果和剪辑技巧的探索影响了其他国家的许多电影工作者。

威廉逊 1900 年的影片《鲸吞》(*The Big Swallow*)堪称布莱顿学派电影工作者的优秀范例。影片开始于一个位于空白背景前的人，这个人生气地做着手势，似乎不愿意被拍摄。他一直向前走直到他那大张着的嘴巴掩盖了观众的视线(图 1.8)。接着是天衣无缝的剪接上黑色布景，取代了他的嘴巴，然后我们看到摄影师和他的摄影机，一头栽进这个万丈深渊。接着又是一个

图 1.8–图 1.9　《鲸吞》剧照。此时被激怒的主人公似乎“吞食”了摄影师和摄影机。

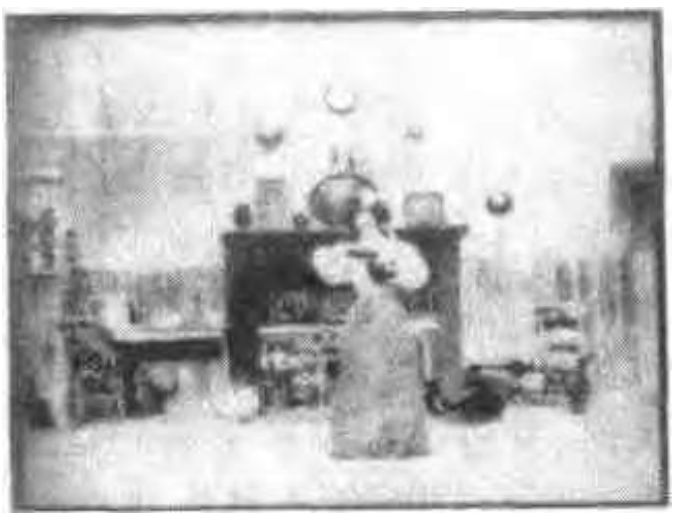


图 1.10–图 1.11　《玛丽·珍妮的灾难》：近景镜头和远景镜头交替剪切，表现了女仆在擦鞋时不小心把鞋油抹在了脸上，宛如长了胡子的细节。

隐蔽的剪接，又把观众带回到大张着的嘴巴，然后这个人背离摄影机走开，边笑边得意洋洋地咀嚼着（图 1.9）。

史密斯拍于 1903 年的怪异喜剧《玛丽·珍妮的灾难》（*Mary Jane's Mishap*）就使用了相当复杂的剪辑手法。影片通过对一个慵懒的厨房女佣的远景镜头与女佣的中景镜头的交替剪切，表现女佣滑稽的面部表情（图 1.10、1.11）。虽然演员的位置并没能与剪接非常完美地配合起来，但它的主要目的还是达到了，那就是试图制造一种连续动作的效果，且通过近景镜头引导我们的注意力。这种剪辑规则，在此后的十五年里逐渐发展成主导电影镜头剪辑风格的一个基础规则。

总之，在电影历史的初年，英国电影在较长的一段时间内都以其革新性而在国际上广受欢迎，然而，面对来自法国、意大利、美国和丹麦的竞争，英国电影很快就开始走下坡路。

第三节　美国：电影业的竞争与爱迪生的东山再起

美国一直在全世界占有远远大于其他国家的最大的电影市场，因为在美国，平均每人拥有的影剧院数量远远超过其他任何国家。十五年来，美国和其他外国公司一直在这个市场中激烈竞争。虽然美国的影片也出口海外，但美国的公司还是专注于本土市场。这就是法国和意大利在 1910 年代中期以前能够很快赶上美国，并进而控制整个国际电影市场贸易的原因。

自从 1896 年 4 月爱迪生在纽约推出他的维他斯科普放映机（Vitascope）之后，电影的放映很快就遍及美国。爱迪生的维他斯科普放映机并不出售，但个别经营者可以购得使用它在一些州放映的权利。尽管如此，在 1896 年到 1897 年期间，许多小公司也推出了他们自己的放映机，放映的都是 35 厘米的影片。因为当时影片都不存在版权问题，电影拷贝都是出售而非租赁，故很难控制影片的正常流通。爱迪生的影片就常常被盗版出售，而同时爱迪生自己也通过翻拷从英国和法国进口的影片而获利。各个电影公司之间也经常彼此之间剽窃或模仿。

图 1.12 《奥柏拉玛高的基督受难记》中关于耶稣入“耶路撒冷”的一个场面盛大的单镜头场景。

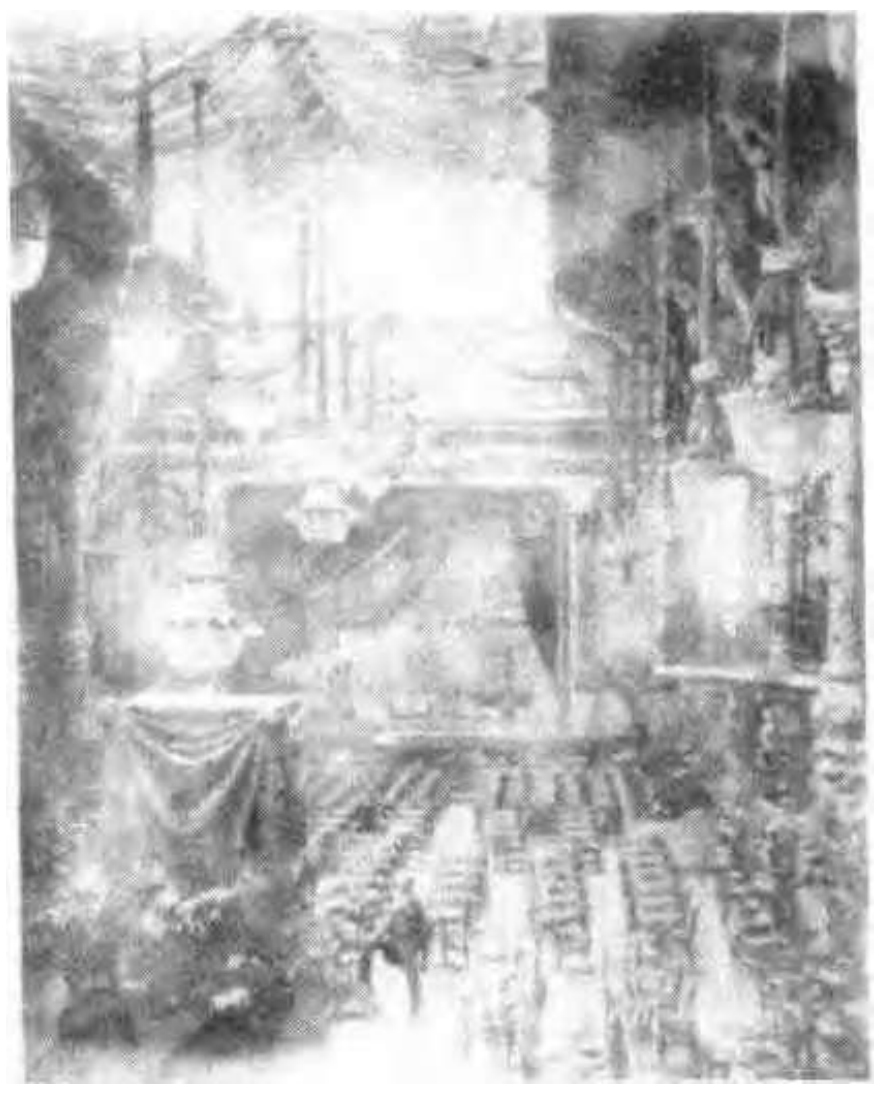


图 1.13 美国幕镜公司职员尤金·劳斯特(Eugene Lauste)，曾协助创立比沃格拉夫公司。这是他于 1897—1898 年间在巴黎娱乐场所中的电影小棚间里放映影片的情景。这种饰以盆栽棕榈树和枝形吊灯的大厅，作为高雅会场的象征在早期影片放映时会常常出现。

很快的，数以百计的各种放映机投入使用。电影在歌舞剧院、游乐园、小店铺式剧院、避暑场所、集市，甚至教堂和歌剧院广为放映。在 1895 到 1897 年的几年间，是电影给人以新鲜感的时期。无疑，当时电影给人的最大的吸引力，是人们对于银幕上产生的动态的以及不同寻常的影像所产生的震惊。而到了 1898 年初，电影的这种新鲜感开始消失。鉴于观众人数的下滑，许多放映商退出了经营。此时促使电影工业再生的一个事件是 1898 年的美西战争。爱国的热情促使观众急于想看到任何与这一冲突事件有关的影片，美国和另外一些国家的电影公司则借此通过拍制一些真实的或者甚至经过事先安排的电影而获利。

另一种推动电影工业复苏的影片类型是所谓的基督受难剧(the Passion Play)影片。从 1897 年开始，电影工作者借助于画册或幻灯片中有关圣经故事的描绘，制作了一系列单一镜头场景的关于耶稣一生的影片。其中的一系列镜头以《奥柏拉玛高的基督受难记》(*The Passion Play of Oberammergau*，图 1.12)为名在 1898 年

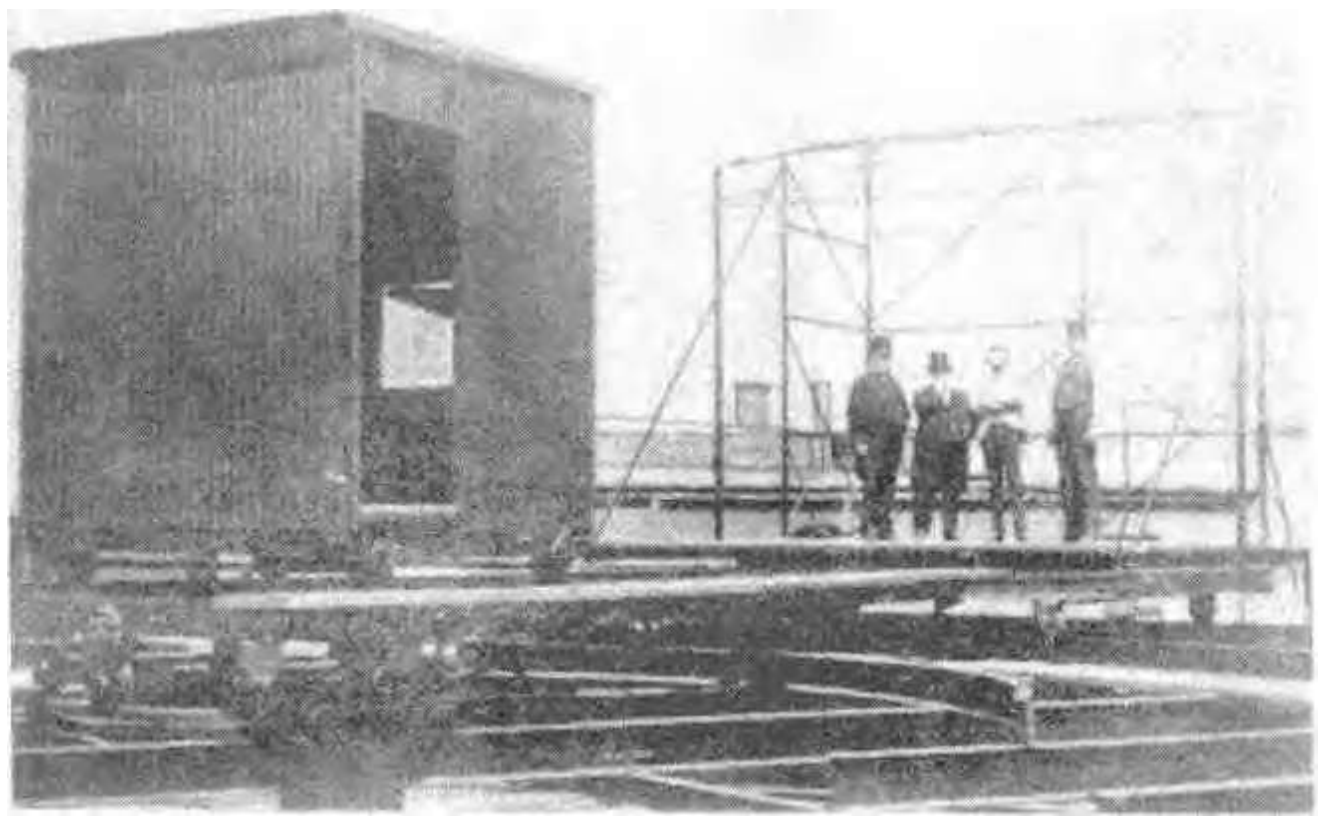


图 1.14 幕镜公司的主要成员在公司新建的屋顶摄影棚(右二为 W.K.L.迪肯森,Dickson),与"黑玛丽"(Black Maria)摄影棚一样,这个摄影棚安装了能旋转的轨道以利用阳光照明。摄影隐藏在金属棚内,一些简单绘制的布景就搭建在框架上。

2 月推出上映。与当年其他一些较为精致的影片一样,放映商可以选择购买部分或全部的镜头,配合幻灯片和其他宗教材料,制成一个有一定时间长度的节目。还有拳击影片也非常受欢迎,这尤其是因为这种影片通常可以在禁止现场拳击比赛的地方上映。

从 1898 年开始,美国的电影工业逐渐稳定地成长,大多数的电影开始在歌舞剧院上演,影片生产量也开始上扬。

1890 年代晚期,美国幕镜公司(American Mutoscope Company)的表现特别突出。到了 1897 年,美国幕镜公司已成为全美最受欢迎的公司,同时也在海外颇受观众喜爱(图 1.13)。美国幕镜公司开始在他们新设的屋顶摄影棚拍摄影片(图 1.14)。该公司在 1899 年改名为美国幕镜与比沃格拉夫公司 (American Mutoscope and Biograph,简称 AM&B),这个名称反映了它在西洋镜片和投射放映影片两方面的专长。接下来的几年,由于爱迪生认为他的专利和版权受到侵害而提起诉讼,AM&B 承受了很大的打击。但 1902 年AM&B 胜诉,公司借机大大发展。到了 1903 年,AM&B开始制作和销售 35 厘米的影片而停止了 70 厘米影片。这一变革也促进了销售的激增。自 1908 年开始,AM&B 雇用了默片时期最重要的导演 D.W.格里菲斯(D.W.Griffith)。

另一家重要的在电影早期发迹的公司是美国维太格拉夫公司(American Vitagraph),它于 1897 年由斯图亚特·勃拉克顿(J.Stu-

图1.15　1898年纽约市政大厅门口。比沃格拉夫公司的员工正在准备拍摄一部重要的时事影片:迎接从马尼拉战役中凯旋而归的海军上将乔治·杜威。(摄影机右边的是J.斯通·勃拉克顿,左二为阿尔伯特·E.史密斯)

art Blackton)和阿尔伯特·E.史密斯(Albert E.Smith)创立,前身是一家广告公司。该公司从拍摄与美西战争有关的广受欢迎的影片开始起家(图1.15),逐渐成为拍摄风格创新的影片的一家重要公司。布莱东也制作了一些最早的动画影片。

AM&B公司和维太格拉夫公司的制片产量因为爱迪生的败诉而上升,这就逼迫爱迪生公司拍摄更多的影片以抗衡来自他们的竞争。爱迪生实施的一个成功策略是在摄影棚内拍摄更长的影片。这一努力得到了美国早期电影最重要的电影工作者埃德温·鲍特(Edwin E.Porter)的有力支持。

鲍特曾经是一个电影放映师,而且还做过摄影器材制作方面的专家。他从1900年末开始为他所极为敬重的爱迪生工作。他被任命为负责改进公司的摄影放映器材。也就是在那一年,爱迪生的公司在纽约建造了一间玻璃密罩的屋顶摄影棚,在那里,用当时通行的舞台化的彩绘布景就可以在棚内拍摄影片。1901年初,鲍特开始在公司操作摄影机。在那个电影历史的特定阶段,摄影师的地位是相当于影片导演的。很快的,鲍特就为爱迪生公司拍摄了许多广受欢迎的影片。

人们一般把1908年以前几乎所有的电影创新都归功于鲍特,包括第一部故事片《一个美国消防队员的生活》(*Life of an*

图 1.16 梅里爱《月球旅行记》剧照。

American Fireman,1903）的拍摄，以及众所周知的电影剪辑的发明。而事实上，鲍特常常从梅里爱、史密斯和威廉逊等人已经使用过的技巧中汲取借鉴。尽管如此，他还是颇富想像力地发展了自己的模式，也开创了一些原创性的技巧，这也是毋庸置疑的。他无愧于美国最具声望的影业公司的最重要的电影工作者，他的作品在当时广泛上映，广受欢迎并且发生了深远的影响。

事实上，在《一个美国消防队员的生活》之前，就已经有过数以百计的事先安排过的剧情影片的拍摄。鲍特自己就曾拍过不少此类影片，如 1902 年改编的《杰克与豆茎》(*Jack and the Beanstalk*)。因为鲍特可以便利地得到爱迪生公司拷贝的一些国外影片，所以他得以研究电影的最新进展。他在仔细地研究了梅里爱的《月球旅行记》之后，决定模仿梅里爱用系列镜头讲述故事的手法。自 1902 年开始，他的许多影片就包含了多个镜头，他还努力做到在镜头之间保持相应的时间与空间。

鲍特的《一个美国消防队员的生活》就是试图这样进行故事叙述的著名影片。影片从一个正在打瞌睡的消防队员的远景镜头开始——他正梦到一个妇人和小孩受到大火的威胁。影片中的梦境，是用叠印在银幕上方的一个圆形装饰图案——“幻想的气球”

偷窃罪的妇女的情境进行了对比。影片的第一部分呈现了一个富有的窃盗癖者在一家百货公司偷东西；接着我们看到的一些镜头，是一名穷苦的妇人为饥饿所迫而偷一条面包。最后在法院的场景显示，是穷妇人被判刑，而富有的妇人却被释放。鲍特1906年的作品《一个醉鬼的白日梦》(*The Dream of a Rarebit Fiend*)通过叠印的影像和摇摇摇晃晃的摄影机运动等手法表现一个酒鬼的晕乎乎的状态，同时还用梅里爱风格的特效手法，表现他飞行于城市上空的梦想状态。鲍特于1909年离开了爱迪生公司而成为一个独立制片人，但他不久之后就被一些电影界的新秀所超越了。

从1902年到1905年，鲍特与其他许多电影工作者一道，为整个电影工业的剧情电影摄制做出重要的贡献。与完全依靠无法预测的新闻事件的时事影片不同，剧情影片可以事先进行精心的计划安排。此外风光影片也涉及远途出游的高昂经费问题。只有剧情影片允许电影工作者在摄影棚内或就近拍摄。这两个因素促成了剧情影片的稳定的、有保证地放映。更重要的是，观众们看起来更喜欢讲故事的电影。虽然这些影片中的大多数还是单镜头场景，但电影工作者逐渐开始用系列镜头描绘喜剧性追逐、丰富的想像和紧张的剧情。

到了1904年，电影这一新兴的媒体及其艺术形式发生了许多巨大的变化。剧情影片成为电影工业的重头产品，随着放映商逐渐以租赁的方式取得影片，带动了生产、发行和放映三个部门的分立，从而推动了电影工业的发展。当时电影的放映几乎覆盖全球，因此大多数国家都能很快看到电影。

在电影作为赢利的商业经营活动的第一个十年里，电影工业国际性规模发展的条件业已形成。而从电影艺术的角度看，电影工作者也开始努力探求这一新兴媒体的无穷的创造力空间。这些活动在下一个十年里紧锣密鼓地展开。

第二章　电影国际性的扩张：1905—1912

1905 年之后的电影，片长和镜头数量进一步加长和增加，讲述的故事剧情也越来越复杂。电影工作者为传达叙述讯息不断探索着新的技巧　也许可以说，这一时期电影在形式上和风格上所发生的变化之大是绝无仅有的。

第一节　欧洲的电影制作

一　法国的电影

在这一时期，法国的电影工业仍是全球最大规模的，而且法国电影也是全世界观众经常观看的电影之一。

法国的两大制片公司——百代与高蒙继续扩张，而随着放映商需求的增长，其他一些公司也成立了。当时的工人们工作天数有了缩短，休闲时间也增多了，电影是适合他们消费的较低的娱乐方式。法国的电影也赢得了广大的中产阶级的青睐。

从 1905 到 1906 年期间，法国的电影工业迅速增长。百代早就已经是拥有三间独立的摄影棚的一个大公司。百代也是最早实施垂直整合(vertically integrated)经营模式的公司。垂直整合一般是指一个公司单独控制一部影片的制片、发行和放映的一种电影工业体制。百代公司自行制造摄影机和放映机、制作电影和电影底片。1906 年之后，百代也开始收购剧院。于是当时的百代公司成为世界上最大的电影公司。几年之后，百代也开始发行其他公司出品的影片

百代生产的影片类型多种多样，有纪实性影片、历史题材影片、戏法影片、戏剧、歌舞喜剧和追逐打闹剧等。1903 到 1904 年

之间，百代还发明了一套严密设计的工作系统，即用手制模版把颜色印在影片的拷贝上。这种手绘着色方法大多在一些戏法影片中使用，或是用来展现花朵和衣着高贵的妇女。这种手工着色的方法一直沿用到有声电影的早期时代。

图 2.1　麦克斯·林戴在《麦克斯的策略》(1913 年，林戴导演)中别具一格的造型——优雅的礼服、大礼帽以及时髦的小胡子，成了众多喜剧演员争相模仿的标志性装饰。

图 2.2　《耶稣的诞生，经历和死亡》(*The Birth, Life and Death of Our Lord Jesus Christ*,1906)中耶稣受难的场景，这是这一时期一批较为出名的影片中经过精心设计的舞台和布景的典型。

百代最赚钱的影片是一系列由大受欢迎的喜剧演员主演的电影：如《鲍尔林》系列(Boirean，安德鲁·第德 Andre Deed 主演)，《里佳丁》系列(Rigadin，音乐厅明星普林斯 Prince 主演)等，而其中尤受欢迎的是麦克斯·林戴系列(Max Linder)影片。林戴系列的电影反映了电影工业以中产阶级生活为基础，并进而迎合社会广大观众的意图(图 2.1)。麦克斯所受的痛苦和难堪，都是由社会情境造成的典型，如他穿着一双紧得让他痛苦不堪的鞋出席一个高档晚宴。他还常常遭受恋爱的挫折，如在《麦克斯的策略》(*Max's Ruse*)中，他尝试用各种方法自杀，要男佣拿刀子、枪给他等等，但都未能成功。林戴的电影曾产生过重大影响，卓别林曾提到林戴是他的"老师"[①]，而他是林戴的"弟子"。林戴从 1909 年开始就在法国和美国两地工作，直到 1925 年去世。

百代除了施行垂直整合体制之外，也实施了横向整合(horizontal integration)策略，即专门扩张电影工业中的某一部门，在新的地点设立分支机构。如百代就为了扩大电影生产而在意大利、

① 引自 Charles Ford 复制照片后的题词，出自 *Max Linder* (Paris: Éditions Seghers, 1966), opposite p.65.

图 2.3-图 2.4《吉斯公爵的被刺》一片中的布景和表演明显受戏剧的影响。然而，摄影机镜头流畅地表现了吉斯公爵正平静地穿过幕墙上的门，进入另一个房间，面临着敌人的刺杀的情景。

俄国、美国等地建立制片厂。

高蒙公司是百代在法国的主要对手，它也迅速扩张。1905 年该公司的新制片厂竣工，公司额外聘请了一些电影工作者，并且开始摄制更长的影片（图 2.2）。在这批电影工作者中有一位剧作家兼导演路易·福拉德（Louis Feuillade），他于 1908 年开始负责影片监制的工作，进而成为默片时代最重要的电影艺术家之一。从 1908 到 1920 年代，他的影艺生涯几乎与高蒙公司的兴衰同命运。福拉德的作品也是类型极为繁多，包括喜剧片、历史影片、恐怖片和通俗剧情影片等。

除了上述两家大公司之外，还有若干小型公司。其中有一家具有相当的影响力。它成立于 1908 年，正如它的名字的——艺术电影公司（Film d'Art Company）所概括的那样，这家公司把自己定位于制作品味高雅的电影。它最初的努力之作《吉斯公爵的被刺》（*The Assassination of Duc de Guise*, 1908, 查尔斯·勒·巴尔吉 Charles Le Bargy 和亚勃特·卡尔梅特 Albert Lambert 合导）启用舞台演员，由名剧作家撰写剧本，并聘请著名古典音乐家卡密尔·圣·桑（Camille Saint. Saens）为其创作配乐。影片叙述了法国历史上一件著名的事件（图 2.3、2.4）。本片在许多地方放映，在美国

到了1910年，在当时电影出品数量最多的国家中，意大利可能仅次于法国。意大利的制片商为了迎合永久性影剧院的需求，曾最早拍摄时长超过15分钟的单镜头单本一个镜头的影片。如在1910年，这一时期的一个重要导演吉奥凡尼·帕斯特隆纳（Giovanni Pastrone）用三卷的长度拍摄了影片《特洛伊的陷落》（*The Fall of Troy*，图2.5）。这部影片以及其他类似电影的大为成功，鼓舞了意大利制片人去拍制更长、更豪华的史诗性巨片。这一电影潮流到了1910年代中期更是到达了一个时期。

第二节　美国电影的崛起

今天的好莱坞主宰着全世界的娱乐媒介市场。然而，在第一次世界大战之前，美国还不是一个重要的经济大国。当时的大英帝国控制着经济大潮，它的货物运输遥居各国之首，伦敦是理所当然的全世界金融中心。

而且，美国电影工业发展之初，美国的电影公司只顾及本土市场的电影需求，并不注重进军国际市场。到了1905至1912年期间，美国的电影工作者、制片人、发行商和影剧院老板，开始试图努力扭转电影市场的疲弱状况，使之稳步发展。

一　剧情影片的崛起

美国的影剧院调整了美国电影早期仅放映短片的做法，转而放映更长的节目和更有声誉的影片，这样做的部分原因与电影长度的逐渐增加有关。在20世纪之初，所谓的“剧情影片”（feature）仅仅意味着可以在广告中特别推荐的影片。在美国电影的早期，当时单本长度的影片被视为常规影片，“剧情影片”一词也有同样的意思。但“剧情影片”这个词，逐渐地也开始与所谓“较长的影片”的意思联系起来。在1909年之前，这些影片一般是一些关于职业拳击比赛或宗教史诗影片，且通常在正规的影剧院放映，而不是在简陋的“五分钱影剧院”放映。

到了1909年，一些美国的制片公司开始拍摄多本影片（multi-reel films）。因为电影专利公司（MPPC）之苛刻的发行制度只允许单本影片上映，因而这些较长的影片只能一周放映其中的一部

分。例如，维太格拉夫公司约在1909年底至1910年初拍摄的《摩西的一生》(*The Life of Moses*)即以五本的影片分别出售。当然，一旦五本全部售出，放映商就可以选择把它们一起放映。较长的影片常常持续以每周放映部分的方式放映。

在欧洲，电影放映制度更具弹性，因而多本影片很是普遍。当这些影片入口美国之后，它们通常也在正规影剧院完整放映，且收取较高的门票。如同我们前文提到的意大拉公司的三本影片《特洛伊的陷落》(图2.5)，1911年在美国的上演就极为成功。1912年买进的法国制作的，由舞台剧著名女演员莎拉·伯恩哈特(Sarah Bernhardt)主演的《伊丽莎白女皇》(*Queen Elizabeth*)和《茶花女》(*Camille*)两片也同样很成功。由这些外国影片形成的压力，使得美国公司把较长的影片以一部影片的方式放映。如在1911年，维太格拉夫公司就推出了作为一部电影的三本影片《浮华世界》(*Vanity Fair*)。到了1910年代中期，剧情长片已经成为较有名的一些影剧院安排影片节目的重要标准。与此相应，那些“五分钱影剧院”经营者喜欢的混合短片和表演的作法就逐渐销声匿迹了。

二　明星制

在电影最早的岁月，电影常常被当作一个新奇的玩意而进行广告和推销。到了“五分钱影剧院”兴起以及电影专利公司形成之后，美国的电影工业开始步入正轨，电影公司出售影片时也开始进行商标注册。于是观众们总能知道自己是在看一部爱迪生公司、维太格拉夫公司或是百代公司出品的影片，但在银幕上仍未打出电影工作者和演员的演职员表。在当时的歌舞杂耍等娱乐界，以及正规的影剧院和歌剧院，都已建立了较完善的明星制度。然而，电影演员的名字却都不公布，其中部分原因就是万一他们名气大了，他们会要求更高的报酬。

事实是，在大约1908和1909年之前，几乎没有演员可以进行有规律的演出，而得以让观众认可他们。大约也就从这几年开始，制片方与演员们签订了更长的合约，观众们也开始在一部接一部的影片中看到同一张脸。到了1909年，观众们更是自发性地表现出对他们喜爱的演员的兴趣，甚至向剧院经理打听演员的名

图 2.6 1911 年 10 月，以欧文·莫尔(Owen More)和玛丽·璧克馥为明星号召的电影宣传广告由一家独立制片公司美杰(Majestic)推出。

字，或是写信给制片公司索要演员照片。影迷们也为一些最受欢迎的明星取名字，如常在格里菲斯影片中出现的佛洛伦斯·劳伦斯(Florence Lawrence)被称为“比沃女孩”(The Biograph Girl)，佛洛伦斯·透娜(Florence Turner)则被称为“维太女孩”(The Vitagraph Girl)，维太的银幕情人墨利斯·卡斯特罗(Maurice Costello)就被昵称为“酒窝仔”(Dimples)。电影评论家们也注意到了这些匿名明星。一位影评家对格里菲斯 1900 年的影片《海伦女士的妄为》(*Lady Helen's Escapade*)进行评论时就曾说过：“毫无疑问，这部影片的主要荣耀都应归功于那个大名鼎鼎的比沃女孩，她一定欣慰于自己之‘无名的名人’的成就。的确，这位女士把超群的个人魅力与绝佳的表演才能完美地结合起来了。”①

到了 1910 年，有些电影公司为了投合观众的需求，开始利用他们手中广受欢迎的电影明星来做宣传。凯兰就为剧院提供他的照片并在剧院大厅展出。明星们到剧院登台亮相也成为一种常规。1911 年，第一本影迷杂志《电影故事杂志》(*The Motion Picture Story Magazine*)出版发行。就在同一年，一家公司开始销售电影明星剧照明信片。明星的名字出现在主要面向放映商的宣传广告上(图 2.6)。尽管一直到 1914 年，影片还是很少列出演职员表。

三 电影中心向好莱坞迁移

美国最早的电影公司都设在新泽西和纽约。其他一些制片公司则出现在芝加哥、费城或东部和中西部的另一些地方。因为电

① 引自 Tom Guning 的 *D.W. Griffith's and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biograph* (Urbana: University of Illinois Press, 1991), pp. 219-220.

第三章　国家电影、古典好莱坞电影和第一次世界大战：1913—1919

第一次世界大战开始前后的几年，是世界电影史上一个重要的转折点。就在1913年，欧洲拍摄了许多部电影史上重要的剧情影片，如在法国，有李昂斯·皮瑞（Leonce Perret）的《巴黎的小孩》（*L'Enfant de Paris*）；在德国，有保罗·冯·沃灵根（Paul von Woringen）的《乡村小路》（*Die Landstrasse*）、史迪仑·雷（Stellan Rye）的《布拉格学生》（*The Student of Prague*）；在丹麦，有奥古司特·布隆（August Blom）的《亚特兰提斯》（*Atlantis*）和本杰明·克利司生（Benjamin Christensen）的《神秘的X》（*The Mysterious X*）；在瑞典，有维多·司约史壮（Victor Sjöström）的《因堡荷姆》（*Ingeborg Holm*）；在意大利，有吉奥凡尼·帕斯特隆纳（Giovanni Pastrone）的《卡比利亚》（*Cabiria*，1914年初上映）。同样也是在1913年，系列影片作为一种主要的电影形式大量涌现。同时，人力节省技术也被引进到动画影片的制作中来。到了1910年代中期，剧情影片成为国际化的通用标准形式。一些导演把瑞典电影带入一个后来一直持续到1920年代的“黄金时代”。在一些国家已经发生了电影大公司与制片厂之间的合并重组，这一趋势将在未来几十年的电影史中占主导地位。更为重要的是，好莱坞电影工业渐趋成形。而在其他一些国家，一些大电影工业因为问题重重而发生衰退——如战争就迫使法国和意大利大幅削减制片数量。

在此期间，全世界的电影工作者都在探索电影之风格表现的各种可能性。电影发明的第一个十年前后。电影是依靠其动作的展现而带给人以新鲜感。在“五分钱影剧院”时期，电影工作者尝试探索着各种通过电影清晰地讲故事的手法。大约从1912年开始，一些导演逐渐认识到，电影独特的灯光、剪辑、表演、布景设计以及其他技术，不仅可以清晰地叙述故事情节，而且还可以强

化了电影特有的震撼力。在本章中，我们会经常看到一些导演的电影技巧试验：通过把灯光掩藏在演员的背后进行拍摄所创造出的惊人的构图效果，或者运用长镜头技巧营造出表达现实时间流逝的写实风格的场面，或者通过对多种多样的不同事物镜头的剪辑而试图表达某种理念。因为这些技巧可以营造气氛、表达思想、制造悬疑，进而达到强化叙事的效果。

在所有这些重要的变化中，1914 年 8 月第一次世界大战的爆发是最具转折意义的。这次战争对世界范围内的电影都发生了深远的影响，有些影响甚至我们在今天还能感觉到。这场战争的一个重要影响是两个电影生产大国——法国和意大利的影片产量大幅缩减。于是，美国的电影公司则趁虚而入。因而自 1916 年起，美国就成为了世界电影市场首屈一指的供应国，这一地位直到今天也没有动摇过。这种状况甚至影响到电影史的写作，因为世界电影史的很大一部分内容，都是关于各个国家的电影工业如何抵抗好莱坞，如何与其一统天下的态势竞争抗衡的种种情形。同时，战争也使得一些电影生产国之间互相隔绝、无法交流流通。于是，在上述种种因素的综合影响之下，与以往国际间电影的开放流通、互相发生影响的常规截然不同，一种独特的“国家电影”在电影史上出现了。

第一节　国家电影的兴起

在第一次世界大战之前，电影就总体而言是一个国际性的事物。一个国家在技术上或风格上的发现，会很快地传播到其他国家并被吸收。然而，战争阻断了电影的这种跨越国界的自由流通。

有些国家的电影工业明显受益于这种阻断。因为阻断使这些国家进口外国影片的途径全部或部分被切断，但国内市场对影片的需求并未下降。因此这些国家本土电影的生产持续上升，尤其是瑞典、苏联和德国等国家。其他的国家如法国、丹麦和意大利，虽然比之于战前有所衰退，但还是努力试图延续并发展战前的传统。在这种阻断的情况下，风格间的相互影响也无法像以前那样在国际间自由流动。例如，战争期间在俄国所发生或进行的极为

独特的电影拍摄实践，就没有在国际上发生过影响，甚至在此后长达七十余年之久的时间里，不为西方世界所知。直到现在，一些电影史学家还在不断地发掘许多有关1910年代电影史的野史佚闻，这段时间甚至可能是电影史研究中研究得最不充分的一个时期。

一 德 国

1912年之前德国的电影工业还是相当的乏善可陈。既没有本国影片的大量出口，甚至国内市场也被进口影片所主宰。而且电影在德国也普遍被人看低。1910年代初期，社会改革者和电影检查者攻击电影不道德。戏剧和艺术的专业杂志，更是把电影描绘成一种低级的娱乐形式。事实上，正是因为主要是来自电影的竞争造成戏剧观众的下降。1912年5月，剧作家、导演和演员甚至组织起来，发起抵制电影的配额运动。

然而，到了1912年底，随着电影制片人争相与这群剧作家、导演和演员签订专属合约，配额运动不攻自破。同时电影公司寻求高尚文学作品加以改编，并且邀请著名作家撰写原创剧本。1913年期间，所谓的“作者电影”(Autorenfilm, author film)兴起了。“作者”一词并非意味着今天所说的作为一部电影的导演的“作者”(Auteur)。与此不同，作者电影主要是指一部著名作家所创作的原著剧本，或是剧本系改编自文学名著的电影。在这些电影中，导演地位不高，很少被提到。德国的“作者电影”与法国的“艺术电影”事实上基本相当，也是企图创造艺术电影的一种尝试和努力。“作者电影”的拍制也聘请一些戏剧明星出演，因为以他们的名望可以为这些电影的宣传做贡献。少数杰出的剧场导演，如最为著名的麦斯·伦哈特(Max Reinhardt)也曾短暂地跨入电影创作界。

“作者电影”最初的规范奠基之作——影片《另一个人》(*Der Audere*, The Other, 1913，麦克斯·麦克 Max Mack 执导)。这部影片改编自著名剧作家保罗·林道(Paul Lindau)的舞台剧作，并由著名舞台剧演员亚勃特·鲍瑟曼(Alert Basserman)主演。《另一个人》获得了戏剧专业杂志的高度评价。另一部重要的“作者电影”是《乡村小路》(*Die Landstrasse*, The Country Road, 1913，保罗·冯·

图 3.1 《另一个人》中的高潮场面。这一场面是通过一个长镜头来表现的，长镜头主要聚焦于人物表情的逐渐变化而不太关注表演的动作。

图 3.2 《布拉格学生》剧照。在电影拍制过程中，对同一个镜头的不同部分进行分别曝光，这使得同时由保罗·伟格纳扮演的学生和影子两个人在同一个镜头中面对面。

沃灵根 Paul von Woringen 执导)。影片由林道原创剧本，叙述了一个被控在一个小镇杀人并潜逃的罪犯。一个过路的乞丐被无辜指控为罪犯，直到真正的凶手临死前忏悔，才使乞丐的冤情真相大白。从现在的视点看，《乡村小路》似乎是一部叙述相当复杂的影片。影片细致地在凶手与乞丐之间营造一种平行叙述，在一种缓慢有致的节奏中从容不迫地展开情节。影片中的不少长镜头，都不再强调动作，而是致力于突出表现某些细枝末节——这实际上是早期表现主义电影技巧的一种探索。其中有一个取景，简洁地展现出一个森林的背景，乞丐从背景中蹒跚地走出来，走到前景的一棵树旁坐下，吃着他从小镇乞讨的零星食物。更具戏剧冲突力的是，凶手临死前的坦白认罪是通过一个足有一分钟之长的长镜头来表现的，长镜头中还包含了乞丐的痛苦的表情的镜头以及旁观者反应的镜头(图 3.1)。

最为成功也最为著名的一部作者电影是《布拉格学生》(*The Student of Prague*，1913，史迪仑·雷，Stellan Rye 导演)。这部影片是在著名剧作家汉斯·亨兹·爱华兹 (Hanns Heinz Ewers) 原著剧本的基础上改编拍摄的。影片同时也标志着戏剧明星保罗·伟格纳(Paul Wegener)步入影坛。此后的几十年，伟格纳一直保持了他在德国电影界的重要地位。《布拉格学生》讲述了一个浮士德式的

故事，一名学生把自己的镜中影像典当给一个魔鬼人物以交换财富。影像如影随形纠缠着这个学生，最后引发了一场生死决斗。导演雷和伟格纳通过杰出的摄影师盖多·希波（Guido Seeber）的运镜，营造出一种特殊效果表现了这个学生与它自己的影子决斗的场面(图 3.2)。这部影片中的幻想元素，此后也成为了德国电影的一个重要特色，并发展成为 1920 年代的德国表现主义电影运动。

作者电影给电影带来了荣誉，但作者电影中的大部分太小众化，票房不成功。逐渐地，从著名作家作品改编成电影的作法，到了 1914 年也渐趋衰落。

然而，在此期间，德国的电影工业正在扩张。不少本国电影开始赢得广泛的欢迎，这主要应该归功于明星制的兴起。当时有两位类型非常不同的女影星开始享有盛誉。金发的亨妮·波亭(Henny Porten)是德国人心目中理想的女性形象。她的作品很快就成功地出口国外，到第一次世界大战爆发前夕，她已快跻身于国际著名影星之列了。到 1920 年代，她终子闻名世界。丹麦女影星爱丝塔·尼尔森(Asta Nielsen)自从 1911 年迁居德国后，很快就为德国观众所瞩目。她的丹麦丈夫厄班·盖德(Urban Gad)，执导了多部由她主演的短片作品，直到 1915 年他们分手为止。在这些影片中，尼尔森以其变化多样的形象塑造而著称，从喜剧化的年轻人到被离弃的情人，各种跨度很大的形象都塑造得极为成功(图 3.3)，她的表演风格对其他国家也发生过很大的影响。

战争爆发的初期，德国还继续从国外——尤其是从丹麦进口影片。然面，官方不久得出了一个结论，认为一些影片中含有反德的内容，从而对战争产生了消极的影响。子是，在 1916 年，德国禁止外国影片进口。这项禁令结果也刺激了德国的民族电影工业的振兴，推动了德国在战争期间成为国际间电影生产的一股强有力的力量。

图 3.3 爱丝塔·尼尔森在与厄班·盖德合作的最后一部影片《白色玫瑰》(*White Rose*，1916)中的一个镜头。

二 意大利

意大利电影在 1910 年代的

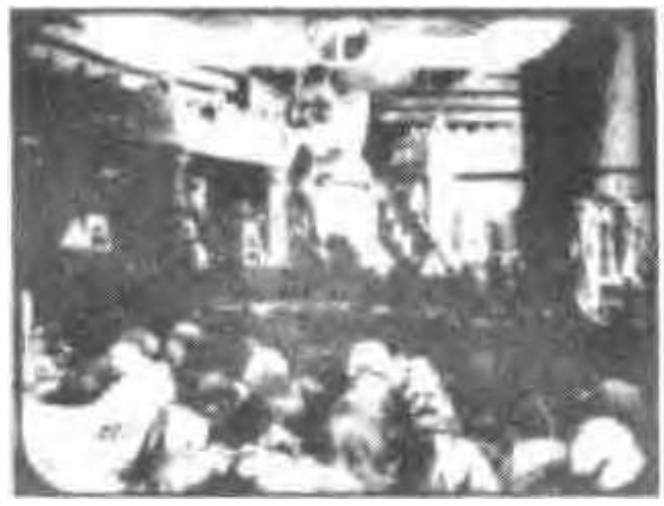


图 3.4　影片《卡比利亚》中所表现出来的神庙中极为开阔的内景。

前半期发展极为繁盛。影片出口的成功和 1913 年前后剧情影片拍摄规范的奠定,吸引着大批人才加入电影工业,并导致了电影公司之间的激烈竞争。

史诗性大片仍然是意大利在国外电影市场独占鳌头的作品类型。1913 年,恩利可·奎索尼(Enrico Guazzoni)的《暴君焚城录》(*Quo Vadis* 译作《你往何处去》)掀起了一个观影热潮,并且确定了意大利电影的一个主要类型——史诗性电影。继《暴君焚城录》之后,1914 年吉奥凡尼·帕斯特隆纳(Giovanni Pastrone)执导的史诗性大片《卡比利亚》再次成为当时受到国际性欢迎的一部影片。《卡比利亚》的时代背景是公元前 3 世纪的罗马帝国,主要情节是叙述男主角佛维欧(Fulvio)与其强壮的男奴隶马塞斯提(Maciste)试图解救女主角的故事,这个过程涉及到了绑架和以人为牺牲品的情节。影片以壮观的画面表现一座宫殿被喷发的火山吞没的情景;影片还表现了在一个巨大的神庙中,异教徒们把儿童丢进燃火的祭坛中当闪米族神的祭品的恐怖情景(图 3.4)。《卡比利亚》还不断地使用运动缓慢的推拉轨道镜头来拍摄静止的表演对象,这是具有创新性意义的。虽然摄影机的运动在早期的电影——尤其是在风景影片中也曾出现过。在当时,电影工作者在剧情片的拍摄中为了表现的需要,偶尔也会使用动态取景的方法,但这些运动镜头的拍摄对象大部分为静态的景观。如格里菲斯在《乡下医生》(*The Country Doctor*, 1909)一片的开头和结尾,都是以摄影机运动的方式拍摄乡村风光的摇镜头。然而,《卡比利亚》中的轨道镜头更具表现力和影响力,而且,这种"神庙式的运动镜头"也成为 1910 年代中期电影创作中一个常见的元素。

位居其二的意大利独特电影类型,也源于明星制度的兴起。一些漂亮的女影星广受欢迎并被尊崇为所谓"女神"(divas, goddesses)。她们通常在所谓的"礼服电影"(frock-coat)中担任主演,这种电影一般表现发生在奢华的上流中产阶级生活背景中的激情和悬疑故事。影片的情境常常脱离现实且多为悲剧,有时也强

图 3.5 《情妇戴安娜》剧照。这是一部间谍题材的通俗剧情影片。影片展现了女主角弗朗西丝卡·伯蒂尼的表演才分和高雅的服装。

图 3.6 《卡比利亚》中一个表现忠诚的马塞斯提的镜头。这一银幕形象鼓励了意大利电影中硬汉类型片的发展。

化表现性爱与死亡。这些影片主要受到爱丝塔·尼尔森主演的德国进口影片的影响。

这些“女神”电影呈现出豪华的布景、时尚的服饰和夸张的舞台表演风格等特点。《我的爱人没有死》(*Ma L'amor mio non muore!* But My Love Does Not Die, 1913, 马里奥·卡瑟里尼 Mario Caserini导演) 确立了这种类型电影的程式。这部影片使得丽达·波丽里(Lyda Borelli)一举成名,并一直保持了最负盛名的“女神”明星之一的地位。与波丽里旗鼓相当的是弗朗西丝卡·伯蒂妮(Francesca Bertini),她在《阿桑塔·斯宾娜》(Assunta Spina, 加斯塔瓦·塞伦纳导演, 1915)中的表演开启以她个人的银幕明星形象为中心的系列影片的拍摄(图 3.5)。“女神”电影在 1910 年代的后半期仍受到广泛的欢迎,然而到了 1920 年代影响力则迅速衰退。

与女神电影中的“女神”形象旗鼓相当的是男明星塑造的硬汉形象。《暴君焚城录》的乌苏斯(Ursus)这一角色与《卡比利亚》中的男仆马塞斯堤(Maciste)的形象,开启了这类影片的潮流。马塞斯提是由强壮的原为码头工人的巴托洛摩·派加洛(Bartolomo Pagano)(图 3.6)扮演。他所扮演的马塞斯提这一角色令观众极为着迷,这使他欲罢不能,随后又主演了一系列马塞斯提风格的影片,并一直持续到 1920 年代。与史诗类型片《卡比利亚》的历史背景不同,上述论及的影片以及其他一些影片的时代背景都是当代。这种类型的电影在 1923 年后正值整个意大利的电影业都陷入危机之时曾遭受短暂的衰退。此后数十年出现的所谓的“腰围电影”(peplum film),也即通常关涉强壮的历史英雄的历史题材的史诗性英雄电影,可以看做是这一电影类型的东山再起。影片《大力士》(*Hercules*, 1957)就是此类电影中的一部。

世界大战结束之后,意大利企图重新恢复在国际电影市场上的地位,但显然已经无法与美国相抗衡。1919 年,一家新成立的,名为意大利电影联盟(Unione Cinematografica Italiana)的大型公司试图恢复意大利的电影生产。但这家公司由于电影生产体制的刻板没有活力,反而加速了意大利电影业在 1920 年代的衰退。

三　法　　国

1910 年代初期,法国电影工业依然非常繁盛。设立了许多新的影剧院,电影的需求量居高不下。虽然进口的美国影片已经开始侵占本国市场,法国的电影生产依然生气勃勃。

然而,在 1913 年,法国最大的电影公司百代率先实施了一系列最终会对法国电影业造成伤害的措施。百代公司压缩了成本不断上升的电影生产部门,而把资金集中到发展盈利性的发行和放映部门。由于这一原因,再加之独立制片公司的成长,使得法国影片在美国市场严重萎缩甚至于被排挤在外。百代还退出它在电影专利公司(MPPC)的成员资格,并在 1913 年成立了一家独立的发行公司。这家公司在 1910 年代推出了一些非常成功的系列影片,包括《宝琳的冒险》(*The Perils of Pauline*)。然而,到了 1919 年,由于拍制剧情长片的美国各大公司主宰了电影市场,仅仅致力于系列影片和短片拍制的百代公司,被挤到了美国电影工业的边缘位置。

与百代公司不同,高蒙公司在战争爆发之前的几年开始扩大生产。高蒙的两个重要导演李昂斯·皮瑞和路易斯·甫拉德,也在这段时间拍制了他们最好的作品。皮瑞在 1909 年就已经是一位有名的喜剧演员,他进而执导他自己的"李昂斯"系列影片。1910 年代中期,他还拍制了若干重要的剧情影片。《巴黎的小孩》(*Child of Paris*)和《小屋男孩的故事》(*Roman d'un mousse*,Tale of a Cabin Boy,1914)就是两部叙述诱拐儿童事件的情节紧张的通俗剧情片。这两部影片以其优美的摄影风格而著名,包括技巧纯熟的

图 3.7　李昂斯·皮瑞在《巴黎的小孩》中,在一间实景建筑中没有运用人工照明而营造出一种戏剧化的剪影的效果。

> 巨幅海报。每一个街头角落都有一个男子,他的脸上遮盖着一块红手帕,举着一把左手轮,指向路人。在想像中,我们似乎听到了马匹的奔驰声,摩托车的发动声,还有爆炸声和死亡的嚎叫声。我们冲进电影院,才恍然明白所有事情都在瞬刻之间发生了变化。银幕上出现的是珍珠·怀特(Pearl White)的微笑——那是一种几乎称得上残忍凶险的微笑。这种微笑宣布一场革命的到来,一个新世界的开始[①]。

由系列影片之"影后"珍珠·怀特主演,并由百代发行的系列影片《艾莲的功勋》(*The Exploits of Elaine*, 1915),在法国以《神秘的纽约》(*Les Mysteres New York*)为名上映,之后珍珠·怀特很快就成为法国观众崇拜的偶像。在1917年期间,美国电影在法国所有上映的影片中的占有率已经超过了百分之五十。

美国电影在法国造成的强大影响力直到战后才更为明显。在1918年到1919年期间,虽然法国的电影公司试图把电影生产恢复到战前达到的水准,但也发现要想降低美国电影的市场占有率几乎没有任何的可能性。

第二节　古典好莱坞电影

在1908年至1911年期间,电影专利公司主宰着整个美国电影工业。但是电影专利公司在1912年被法院判决莱坦环扣专利权无效之后权势尽失。独立公司很快就进行重组和扩张,并进而形成了一种制片厂制度,这一制度奠定了日后几十年内美国电影工业的基础。一些特定的电影工作者——主要是制片人的角色——成为中心。此外,明星制度也获取了强势的权力,著名影星开始漫天要价,有的甚至开始凭借自己的名声拍制电影。

一　制片厂制度的形成

好莱坞制片厂制度的形成过程通常涉及到两家或多家小型制作或发行公司的结合问题。1912年,独立制片人卡尔·莱梅尔(Carl Laemmle)与电影专利公司顽强对抗,成立环球电影公司(U-

①转引自Richard Abel的话,出自*French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), p.10.

niversal Film Manufacturing Company)是这种对抗的关键一环。环球公司专门发行他自己的独立电影公司以及其他一些独立公司和外国公司的影片。到 1913 年,莱梅尔完全控制了这家新公司,且于 1915 年建立了位于好莱坞北边的制片厂环球电影城(Universal City)。就在此时,环球公司已经开始形成一种电影业的垂直整合规模——即在同一家公司把电影制作和发行一条龙式地贯通起来。

同样在 1912 年,阿道夫·朱科尔(Adolph Zukor)通过进口和发行由著名女星莎拉·伯恩哈特主演的法国影片《伊丽莎白女皇》(*Queen Elizabeth*)而获得空前成功。朱科尔接着成立名人名剧公司(Famous Players in Famous Plays),利用明星制度与把高尚文学改编成电影获利。名人名剧公司很快就成为好莱坞最具影响力的制片厂之一。推动好莱坞片厂制度形成的另一关键步骤发生于 1914 年,赫德金生(W.W.Hodkinson)联合十一家当地的影片发行公司组成了派拉蒙公司(Paramount),这是第一家专门发行剧情长片的全国性发行公司。朱科尔不久就通过派拉蒙发行他的名人名剧公司出产的影片。

另一家经营剧情长片的杰西拉司基影片公司(The Jesse L. Lasky Feature Play Company)最早成立于 1914 年。该公司主要发行前剧作家西席·德密尔(Cecil B. De Mille)的作品。杰西拉司基有时也通过派拉蒙发行影片。朱科尔于 1916 年掌管派拉蒙,并把名人名剧公司和杰西拉司基公司合并重组成为名人拉司基公司(Famous Players Lasky),并使派拉蒙成为这家新公司的发行分公司。这一重组也是美国整合小型制片公司和发行公司,而形成更大规模的垂直整合公司的又一关键步骤。派拉蒙迅即控制了许多最受欢迎的默片时代影星,其中包括格洛丽娅·斯旺森(Gloria Swanson)、玛丽·璧克馥(Mary Pickford)和道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks),以及一些如格里菲斯、麦克·森尼特(Mack Sennett)和德密尔等顶尖导演。

其他一些在 1910 年代期间组建的公司在美国电影工业中也占有重要地位。山姆、杰克和哈里三个华纳兄弟,从经营电影放映转而经营电影发行,并于 1913 年创建了华纳兄弟公司。到 1918 年,他们开始介入制片业,但是直到 1920 年代之前,华纳兄弟相

图 3.8　1915 年，环球影城的一个大型外户摄影棚。一系列的影片可以同时在相邻的摄影棚内拍摄。用半透明材料制成的顶棚，可以分散加利福尼亚地区强烈的阳光。

较而言仍是一家小型公司。与此差不多同时，威廉·福克斯也于 1914 年成立了福克斯电影公司(Fox Film Co.)。三个后来于 1924 年合并成米高梅(MGM)的公司，也都在此一时期相继成立，此即 1914 年的地铁(Metro)和高德温(Goldwyn)以及 1917 年的梅尔(Mayer)等三家公司。

日益发展壮大的派拉蒙很快就面临着一个严重的挑战。因为派拉蒙每年都要发行一百多部剧情长片，并且要求所有剧院全部上映(一周放映两部)，只有这样剧院才能得到其他影片。这就是美国电影早期所谓的“包档发行”(block booking)，这一方式后来一直被指控为垄断行为。1917 年，一批放映商联合起来抵制这种作法，他们联合投资并发行一些独立剧情长片，还成立了第一国家放映商联盟(First National Exhibitors Circuit)，很快就能为全国好几百家影剧院提供放映所需的影片。为了回应这一挑战，朱科尔在 1919 年开始为自己的公司购买影剧院。这一举措开启了美国电影工业 1920 年代的重要趋势之一：垂直整合的规模随着全国影剧院数量的增长而不断扩张。

垂直整合模式是推动好莱坞在国际竞争中占据优势的一个重要的因素。就在同一时期，德国才开始发展它的垂直整合电影工业。法国的首席电影公司百代，因为后来停止了电影生产，因而与垂直整合模式背道而驰。可以说，当时没有任何一个国家具有如同美国一样强有力的制片厂制度。

好莱坞的制片厂常被指称为“工厂”，这是因为好莱坞的生产特点就是一种类似于生产线的制作方式，而且生产出的也是一系列大同小异的电影。当然，这一生产特点也只是揭示了部分的真实性。而事实上，每一部电影都各有自己的特点，因而也需要有相应的特殊的企划和运作。然而归根到底，美国的制片厂的确发

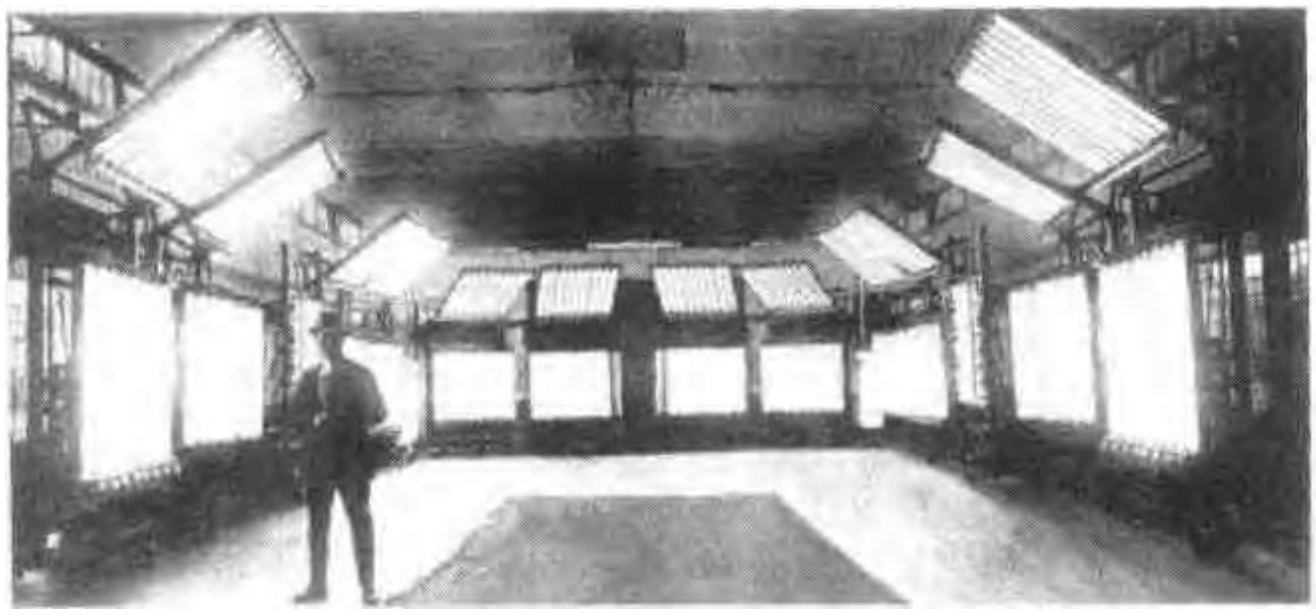


图 3.9 制片人托马斯·H.伊恩斯在地处于依恩镇的摄影棚中。这个影棚屋顶和墙上的玻璃都用布围起来，以便于利用人工光。之后的摄影棚甚至都没有了窗户。

展出了一套发挥了最大效益的电影拍制模式。到了 1914 年，许多制片厂开始把导演和制片人的不同职责分开，导演负责影片拍摄，制片人则掌控生产制作的全过程。

电影拍制工作的分工逐渐专业化和细密化。例如，单单编剧就可能包括多个专业，剧作家们或专长于情节进展，或专注于对话或插卡字幕，共同为一个剧本服务贡献。拍摄阶段所用的剧本被称为“连戏剧本”(continuity script)，它把每个动作分解成若干独立的，编过号的镜头。这样的剧本可以让制片人据此估算出一部影片可能花费的成本，也使得参加影片拍摄制作的所有员工据此协调彼此的工作，哪怕他们之间可能从未进行直接的交流。在影片的策划阶段，场景设计师也依据这个剧本决定设置什么风格的布景。完成拍摄工作之后，剪辑师依据写在每个镜头开端的拍板上的编号，并且与它们在剧本上的编号进行对照，进而把影片剪接组合起来。这些镜头在经过设计安排和彼此的剪接配合之后，创造出一个具有情节之连续性的叙述话语。

在 1910 年代，一些大的电影公司也大多集中于洛杉矶一带建造制片厂设施。一开始这些设施主要都只是把舞台遮住在户外拍摄(图 3.8)。而到了 1910 年代末期，大型的“黑暗”的摄影棚也建造起来了，这些摄影棚或用玻璃围住，或者是没有窗户的封闭式建筑(图 3.9)。在里而电影工作者可以运用电灯控制光线和照明。这些制片厂还往往附带有外景拍摄场地，因而大型的户外布景就可就近建造，这就节省了不少经费。

同样可以说，在当时也没有任何其他国家的电影工业能与好

莱坞相匹敌。很少有公司能够聘请那么多的电影专业人员，在美国以外，恐怕也只有极少数的制片厂才可以夸耀自己的规模能与派拉蒙式的大型公司相提并论。

二　1910年代的好莱坞电影生产

1910年代末期，许多观众由于战争而长期无法接触到好莱坞电影，战争结束之后重新看到，他们都不免讶异于美国电影的变化之大。此时的美国电影除了激动人心的明星和华丽的场景布置，还有轻快的节奏和优美的风格。美国电影这一变化的原因之一，是美国的电影工作者探索并开启了一个古典好莱坞风格的电影时代，把高超的制作技巧与清晰的故事讲述完美地融合在一起。

电影工作者继续探索运用越来越复杂化的交互剪辑技巧。到了1910年代中期，一些单一空间中的单独场景也可能会被切分成好几个镜头来表现，如从一个开场镜头开始，接着插入一个或两个镜头以表现部分动作。导演和摄影师都会尽量在进行每一个剪接时，保持镜头之间的客体物象的位置与演员的动作之间的和

图3.10–图3.11《疯狂曼哈顿》(*Manhattan Madness*,1916,Allan Dwan执导)中一组正反打镜头，表现了道格拉斯·范朋克饰演的主人公与对手之间的对话。

图3.12–图3.13《广场女孩》的剧照(*The On the Square Girl*,1917,Fredrede rick J.Ireland)镜头表现了一个男子往下俯视之所见，以他的高角度的视点切入到楼梯下场景的镜头。

谐的配合，只有配合好了才能保持画面转换时的流畅并不易被观众觉察。

主观镜头更是为人们所常用，而且具有更大的弹性。用正反打镜头剪辑表现对话情境的手法在1910年代初期仍不多见，但到了1917年就几乎每部影片中都至少会出现一次（图3.10、3.11）。与此相似，从人物的视线接上主观镜头来表示人物看到东西的手法，在当时也已很普遍（图3.12、3.13）。的确，到了1917年，连戏剪接的一些基本技巧，包括对180度轴线或行动轴线的固守等等都已开始使用。电影工作者常常会把一个哪怕是单一的场景也用好几个镜头来表现，他们会剪接进较近距离的镜头，并且把摄影机置于不同的角度和位置，以占据有利角度来更好地表现发生在同一场景的表演（图3.14–3.16）。

图3.14–图3.16《她的荣誉代号》(*Her Code of Honor*,1919,约翰·斯塔尔John Stahl)的剧照。这是一组典型的连戏剪接镜头，首先镜头交代这是一次聚会（这一镜头未给出图片），接着是男女主人公交谈的近景镜头，随着他们的眼神镜头切到她的继父，他关注着这对恋人。最后，用远景把三位主人公置入同一个镜头，镜位又重新恢复到原来的位置。

单个镜头的外观也发生了改变。多数早期电影都是用平调光或立体光进行拍摄的，光源一般是阳光、电灯或者是二者的混合。到了1910年代中期，电影工作者开始实验特殊光效的灯光照明，即通过只照部分场景的选择性照明来力图让观众感觉到特定的光源。最有名的运用了这种灯光技巧的影片是西席·布朗特·德密尔的《欺骗》(*The Cheat*，1915，图3.17–3.19）。影片利用借自剧场的弧灯照明。到了1910年代末和1920年代初，许多大公司的制片厂都拥有了大量的，品类众多的，足以适用

三　电影作品与电影工作者

在这一段时间里，一些大型的好莱坞电影公司快速膨胀。有剧情长度的影片（片长平均约有 75 分钟）到 1915 年已经主导了影剧院的放映。制片厂竞相与最受欢迎的演员签订长期合约。在 1910 年代结束之前，诸如玛丽·璧克馥和查理·卓别林等一些明星，片酬（周薪）已高达数千乃至数万美元。制片厂还买下许多文学名著的电影改编权，从而为他们的明星量体裁衣、定制定作。

美国电影生产的急剧扩张相应需要大量的导演。这之中有一些导演早就已经从事电影创作，另有一批年轻一代的导演则是首次步入电影业。

汤姆斯·H.伊恩斯（Thomas H. Ince）于 1910 年代初期从执导多部电影短片开始步入影坛，同时他还跻身于独立制片人之列。随后的时间里，他逐渐把自己的重点转移到影片制作上来。在今天，伊恩斯仍然享有盛誉，这主要是因为他提高了制片厂电影生产的效率，特别是他用连戏剧本控制电影拍制进程的做法，贡献尤其大。当然，他偶尔也执导过一些影片。他 1916 年的作品《文明》（*Civilization*，与雷蒙·韦司特 Raymond B.West、雷吉纳多·巴克 Reginald Barker合作导演）是美国参加第一次世界大战之前拍制的少数反战电影中著名的一部。故事发生在一个被好战的国王所统治着的神秘王国。基督进入一个阵亡的青年和平主义者之复活的躯体内，通过发布和平的信息以感化国王（图 3.20）。但是，这也是伊恩斯执导的最后一部作品，他后来就专门做制片工作（如威廉·哈特的大部分西部片都是由他制片的），直到 1924 年去世。

1913 年格里菲斯离开了他从 1908 年开始总共为之拍摄过逾四百部短片的比沃格拉夫公司。因为比沃一直不允许格里菲斯拍摄超过两本长度的影片。不顾公司的反对，格里菲斯还是在意大利进口影片《你往何处去》大为成功的兴头上，完成了一部四本的史诗影片《贝瑟利亚的犹太人》（*Judith of Bethulia*，1913）。但这成

图 3.20　反战戏剧影片《文明》中，基督的身影叠印在战场的上空。

图 3.23–图 3.24《党同伐异》剧照。格里菲斯大胆地从巴比伦时代疾驰的马车的镜头直接切换到现代故事中飞速行驶的火车。

约三个半小时。格里菲斯在影片中试图表现一个人类历史上长期存在的抽象的主题——即“党同伐异或互相屠戮”，这一主题串起了四个发生在不同时代的独立事件：古代巴比伦王国的陷落、救世主生命的最后时光、法国的圣·巴尔特雷米教堂的大屠杀，以及当代美国的劳工罢工事件和暴力活动。为了强化这一人们往往无法容忍受他人而互相屠杀的理念主题，格里菲斯是通过交互剪接的手法蒙太奇式地呈现这四个故事的，而不是一个接一个地讲述。全片以插卡字幕和一名推动摇篮的老妇人来表现故事之间的变换。然而，到了电影的最后一个段落，格里菲斯在这四个故事之间的剪接突然不再使用这些变换的信号。这无疑是一种异常大胆的实验做法，它通过镜头的剪辑连接起了原本分离的时间和空间，从而形成了新的时空（图 3.23、3.24）。《党同伐异》的摄影技巧也有不少创新，如摄影师毕瑟把摄影机架设于可以移动的升降机上，用快速俯冲的镜头运动拍摄出了古巴比伦皇宫的恢宏场景。

《党同伐异》并没有取得《一个国家的诞生》那样的成功，格里菲斯接下去拍于 1910 年代的剧情长片也就不再那么具有实验性了。格里菲斯还曾亲赴战场为《世界的心灵》(*Hearts of the World*, 1918)拍摄战争片段，这是一部以第一次世界大战时期的一个法国小镇为背景的战争片。接着，他又拍制了两部轻快的乡村浪漫影片即《幸福谷的故事》(*A Romance of Happy Valley*, 1919)和《痴情的苏茜》(*True Heart Susie*, 1919)，以及运用特殊的软焦点摄影拍制的，影像效果朦胧的戏剧片《被摧残的花朵》(*Broken Blossoms*, 1919)。

格里菲斯是本时期最著名的导演。人们很快就把大部分重要

电影技巧的发明创造归功于他,这一方面也是他善于宣传自己的结果。一些现代的电影史家甚至把《一个国家的诞生》和《党同伐异》看做这个时期美国绝无仅有的两部重要作品。然而,在并不污损格里菲斯声望的前提下,我们也应该承认,除了格里菲斯,这个时期还有许多杰出的电影工作者,他们的一些作品还有待人们重新发掘探索。

虽然制片厂制片人的权力逐渐上升,但格里菲斯还是想方设法对他的电影拍制保留相当的控制权。其他一些在本时期开始创作的导演,也逐渐成为具有创造力和影响力的人。1914 年,墨里斯·徒尼尔(Maurice Tourneur)从法国移民到美国,作为一个独特的电影工作者,他以其美丽的画面影像所洋溢着的强烈感性而为人所称道。

他到美国后最早的作品之一《许愿戒指》(*The Wishing Ring*, 1914),冠以"一首关于古老的英格兰的田园诗"的副标题,影片叙述的是一个虚构的故事:一个穷苦的女孩天真地相信一个吉普赛人送给她的戒指具有魔力。女孩真诚地想用这个戒指去化解一个当地伯爵与他有矛盾的儿子之间的冲突,她天真地以为与两个人都交朋友就可达到目的。虽然这部影片从头至尾都是在新泽西州拍摄的,但徒尼尔却惟妙惟肖地创造出一种典型的英国乡村气氛。徒尼尔也是这个时期许多致力于试验电影媒介表达的诸多可能性的电影工作者之一。他于 1918 年拍制的《蓝鸟》(*The Blue Bird*)和《普鲁纳拉》(*Prunella*)两部作品,虽然没能像他在 1910 年代的大部分作品那样广受欢迎,但他在影片中实验性地运用了现代主义风格的剧场布景设计。他还拍过一些由非常优秀的文学作品改编的电影如《胜利》(*Victory*,1919, 约瑟夫·康拉德 Joseph Conrad 小说原著)和《最后的莫希干人》(*The Last of the Mohicans*, 1920, 詹姆士·费尼摩·库柏 James Fcnimore Cooper 小说原著)。《最后的莫希干人》常被公认为他的最佳作品。影片淋漓尽致地展现了徒尼尔的视觉风格,如他常常把画面的背景设定在

图 3.25 墨里斯·徒尼尔在《最后的莫希干人》中,运用帐篷开口创造生动构图的戏剧化场面。

洞穴或门廊，通过这样的取景而营造出一种剪影般的前景效果，从而给人以印象深刻的画面感(图 3.25)。1920 年代期间，随着制片厂制度的逐步形成，徒尼尔也渐渐发现自己已经越来越无法掌控影片拍制了，他只好在 1926 年回到欧洲。

与徒尼尔所遭遇的尴尬困窘不同，西席·德密尔得以幸存于制片厂制度之中，而且他在其历时较长且极为多产的影业生涯中都能设法掌控自己的创作。德密尔在今天仍闻名于世主要是因为他在有声电影时期的一些史诗性巨片，但实际上除此之外，他还拍制了许多类型各异而颇具开创性意义的影片。如他于 1915 年拍摄的《欺骗》以及许多其他影片都以其广为接受的、具有方向性和选择性(因而也具有表现性)的灯光照明而产生过深远的影响(图 3.10–3.12)。德密尔在 1910 年代中期拍制了一系列不虚饰造作而演技精良的影片，其中包括《维吉尼亚的大杂院》(*Warrens of Virginia*, 1915)和《黄金西岸的女孩》(*The Girl of the Golden West*, 1916)等。在 1918 年，他拍制了从拜伦(J.M.Barrie)的舞台剧《崇高的克莱顿先生》(*The Admirable Crichton*)改编的，由格洛丽娅·斯旺森(Glovia Swanson)主演的影片《男囚与女囚》(*Male and Female*)。这部影片获得了巨大的成功，进而使得德密尔进一步集中拍摄以复杂的社会情境为背景的浪漫喜剧影片。德密尔 1920 年代的作品使用精心设计的场景和时髦的服装，变得越来越华丽奢侈。

好莱坞其他一些重要导演，也于 1910 年代开始他们的影业生涯。演员出身的拉乌·华许，曾经执导过几部两本长的影片，后在 1915 年拍制成其剧情长片处女作《再生》(*The Regeneration*)——一部以贫民窟为背景的现实主义作品。约翰·福特(John Ford)开始于 1917 年拍制一些低成本的西部片，并在随后的几年内执导了十余部此类影片。但不幸的是几乎所有的影片都遗失了，仅存《快枪》(*Straight Shooting*, 1917)和《地狱荒野》(*Hell Bent*, 1918)两部。福特的这两部仅存的影片表达了他对于原野风光的特殊情感，从中也能发现他对连戏剪辑技巧的运用是相当娴熟灵活的。

这一时期最受欢迎的导演和明星，大都与打闹喜剧类型的电影有着密切的关系。自从剧情长片成为标准的电影类型之后，剧

情长片通常与喜剧、新闻片和短剧影片等短片一道,作为一个节目放映。这些短片之中最受欢迎的要数制片人兼导演麦克·森尼特的影片。以森尼特为首的金石公司(Keystone)主要拍摄打闹喜剧类型的影片。森尼特在影片中大量使用快速动作镜头,充满无聊嬉笑的追逐打闹。他的属下有一个人数虽少但阵容不凡的喜剧明星群体,而且这些喜剧明星时常还能自导自演,其中包括查理·卓别林(Charlie Chaplin)、本·透平(Ben Turpin),以及梅宝·诺曼(Mabel Normand)(图 3.26)等。

图 3.26　"金石喜剧"影片《梅贝的可怕错误》(*Mabel's Awful Mistake*,1915,麦克·森尼特 Mack Sennert 执导)剧照。画面边上的泛白效果是用硝酸盐处理过的。

图 3.27　《他的新职业》剧照。卓别林凭借这部影片开启了他在金石公司新的演艺生涯。

曾经在英国音乐厅卖艺的卓别林,入盟金石公司时已经跻身于国际名星之列。在整个 1910 年代,他依次在爱萨尼影片公司、共同影片公司以及第一国家等公司拍摄自导自演的影片(图 3.27)。卓别林的喜剧风格以他在片中使用不适当的道具而产生的滑稽感而闻名,如在《当铺》(*The Pawnshop*,1916)中,他为估价手表的价格看似在听手表的声音而实际上却是在听听诊器的声响。他的机巧敏捷也促动他在影片中充满精心设计的,几乎舞蹈化的打斗,追逐或阴差阳错的场面,如在《溜冰场》(*The Rink*,1916)中卓别林穿着溜冰鞋搞非常惊险的恶作剧的场面。在他的一些作品如《流浪汉》(*The Vagabond*,1916)和《移民》(*The Immigrant*,1917)等影片中,卓别林把一种往常打闹喜剧影片从未有过

图 3.28 《城市骗子》剧照，这是哈罗德·罗伊德的典型形象——一个戴着草帽和眼镜的鲁莽青年。

图 3.29 《地狱的铁链》(*Hell's Hinges*)男主角剧照。这是一个概括了哈特的“好坏人”特点的形象，他正在看女主角送给他的圣经，但胳膊旁却放了一瓶威士忌。

的痛苦酸楚的风格元素引入电影。卓别林的“小流浪汉”以他独特的高帽、手杖和特大号皮鞋的造型，很快就赢得了全世界广大观众的认可。

森尼特的一个对手是制作以年轻的哈罗德·罗埃德(Harold Lloyd)为影片主演的海尔·洛区。虽然罗埃德最初的系列影片的人物角色——“孤独的路克”基本上是对卓别林的摹仿，但他很快就以一副黑边眼镜的扮相，形成了自己的银幕形象个性(图 3.28)。这一时期的其他喜剧演员还有“肥仔”洛斯柯·奥巴克 (Roscoe “Fatty”Arbuckle) 和他的搭档布斯特·基顿(Buster Keaton)。基顿后来在 1920 年代成为一代巨星。

西部片在 1910 年代一直很流行。这些影片中最著名的明星之一是威廉·哈特(William S.Hart)。哈特曾是一名戏剧演员，直到年近半百时才进入电影圈。稍长的年龄，加上瘦削的脸庞使哈特适宜于扮演一些饱经风霜、历尽沧桑的角色。他扮演的人物通常是罪犯或是有过去的阴影的人，剧情经常会发展到他由于爱情而得到赎罪。由于这个原因，哈特的银幕形象以“好坏人”著称，这一形象为后来许多西部片明星所仿效。(图 3.29)尽管哈特的西部片剧情常常模式化，但哈特衣衫褴褛的造型以及其他一些写实的手法，使之别有一种历史的真实感。

这一时期的另一个牛仔明星是几乎在任何一个方面都与哈

特相反。他就是有着在牧场表演狂野的西部骑马术的背景的汤姆·米克斯(Tom Mix)。与哈特相比,他的作品不及哈特的写实,他强调的是迅速敏捷的动作,惊险的骑术和绝技。在为塞利拍了几年低成本影片后,米克斯于1917年转而投效福克斯公司,在那儿他很快就成为默片时代最受欢迎的牛仔明星。

1910年代末期还发生了一个重要的事件——三位最受欢迎的电影明星玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克和查理·卓别林,联合大导演格里菲斯,共同成立了一家名为艺术家联盟(United Artists)的公司。从这一事件我们可以看出这一时期的电影明星和电影导演已经具有相当重要的地位。艺术家联盟主要从事发行,但一般只经手由他们四人分别独立制作的影片。虽然格里菲斯在几年后就退出了这家公司,但这家新公司在当时的确给了一些明星和制作人以高度的自主权,而这一时期那些为大型片厂工作的电影工作者就不可能拥有这种高度的自主权。

1910年代期间好莱坞片厂制度的发展,以及与此相应的美国电影占领国际电影市场,都称得上是电影史上最具深远影响的变化或事件。从根本上说,这些变化或事件限定了标准化的商业电影拍制的一些规范。一些创始于这一时期的公司至今还在不断拍制电影。当年电影拍制过程中极为专业化分工的作法也延续至今。毫无疑问而又几乎令人难以置信的是,古典好莱坞风格电影拍制的基本原则自成型以来就几乎没有什么大的变化。

最后,无论好莱坞是好还是坏,对于这一时期的全世界广大观众来说,"好莱坞"和"电影"早就几乎成为两个同义词了。

第二部分

晚 期 默 片

1919—1929

第四章　1920年代的法国电影

第一节　法国印象派电影运动

从1918年到1923年之间，法国新一代的电影工作者试图把电影当作一种艺术来进行深入的艺术探索。这些导演认为法国拍制的电影乏味而且难解，因而宁愿喜好第一次世界大战时涌入法国的轻松活泼的好莱坞电影，他们的影片展现了来自优美的画面的魅力，并且诱发观众强烈的心理探索的兴趣。

一　印象派电影与电影工业的关系

从某种角度讲，这些电影工作者的崛起受到陷入危机和困顿的法国电影工业的支持。因为困顿中的电影公司有时不得不改变他们的政策或组织，而电影工作者也得通过不同的方式多方筹措资金。有些印象派导演，更是兼顾先锋电影实验与更为注重利润的影片的拍摄。如谢尔曼·杜拉克(Germaine Dulac)拍摄了一些非常重要的印象派影片如《微笑的布德夫人》(*The Smiling Madame Beudet*,1923年)和《小孩》(*Gossette*,1923年)等，但在其影业生涯中她还是有很多时间是在拍摄较为常规和传统的戏剧影片。与此相似，让·爱浦斯坦(Jean Epstein)在拍摄他的一些最具实验性的作品的同时，也导演一些服装华丽的通俗影片。雅克·费德尔(Jacques Feyder)是20年代商业上较为成功的法国导演之一，他在1921年拍摄了风行一时的《亚特兰梯德》(*L'Atlantide*)。但他也在1923年至1926年期间拍摄了一些印象派影片。几乎没有印象派电影导演，能够心无旁骛地全身心拍摄他们喜好的电影风格，但他们的坚持不懈也使这一电影运动持续逾十年之久。

在这些印象派导演中率先脱离固有的传统风格创作的是阿贝尔·冈斯(Abel Gance)。他于1911年先是作为编剧进入电影界，而后开始独立执导。除了拍摄过一部没有公开发行的梅里爱

图 4.1 《第十交响乐》剧照，冈斯利用琴键以及舞者的并置来表现音乐的情绪反应。

式的幻想影片《杜普博士的疯狂》(*Dr. Tube's Madness*,1915)之外，他也进行商业影片拍摄。然而，由于对浪漫主义文学和艺术的热爱，冈斯热衷于拍摄更为个人化的电影。他的《第十交响乐》(*La Dixième symphonie*)是印象派电影运动的第一部重要影片。它讲的是一个作曲家创作的一部交响曲，因为极具震撼力，以至于他的朋友都认为是继贝多芬第九交响曲之后的杰作。在影片中，冈斯尝试通过一连串的视觉化的影像设计来暗示听众对乐曲的情绪反应(图 4.1)。这种企图传达或表现情感和情绪的"印象"的努力后来成为印象派电影运动的重心。

《第十交响乐》由查尔·百代出品。百代直到冈斯建立自己的制片公司之后，仍然持续投资并发行冈斯的影片。对百代而言，这是一种冒险，因为冈斯的一些影片如《我控诉》(*J'Accuse*)和《车轮》(*La Roue*)都极为冗长而耗资昂贵。但冈斯毕竟还是印象派运动中最受欢迎的导演。在 20 年代的一次观众最喜欢的电影的民意调查中，法国的影片中名列前茅的只有冈斯的作品。

法国另一家重要的电影公司是高蒙，它主要通过费莱德(Feuillade)的系列影片大赚其钱，并得以把一部分利润投资马塞尔·莱皮埃(Marcel L'Herbier)拍制的系列电影。《法兰西的玫瑰》(*Rose France*)是莱皮埃的处女作，也是印象派运动的第二部电影。这部影片是一个关于法国遭受战争重创的寓言，其抽象象征意义导致了它的晦涩费解，因而也没有广为放映。虽然如此，莱皮埃还是为高蒙拍了两部更具印象派特色的电影《海上的人》(*L'Homme du large*)和《黄金国》(*El Dorado*)。到了 1920 年，电影评论家们开始注意到法国也有一个电影的先锋派。

即使是拍摄了不少颇具实验性的印象派电影的让·爱浦斯坦，也开始为百代拍制半纪录片性质的《巴斯德传》(*Pasteur*,1923)。谢尔曼·杜拉克也被艺术电影公司聘请拍摄《微笑的布德夫人》，这部影片系她探索人物性格的先锋性作品，改编自不久前大为成功的一部舞台剧。

事实上，在印象派早期的这些年岁，也只有评论家兼理论家的印象派电影工作者路易·德吕克一直处在电影工业的边缘，凭借所继承的遗产并依靠其他电影工作者的支持，德吕克支撑起他的小型公司并制作如《狂热》(*Fièvre*)这样的一些低成本影片。几年之后，画家奥古斯特·雷诺阿(Auguste Renoir)的儿子让·雷诺阿(Jean Renoir)，用自己的钱——部分来自出售他父亲的一些画作——来探索创作不同类型的先锋电影，其中包括印象派风格的影片。

另有一家公司也在印象派电影的早期做出了重要贡献。此即1920年迁移到巴黎，并于1922年组成信天翁公司的俄国叶莫列夫(Yermoliev)制作小组。一开始这家公司主要拍摄流行的幻想类型影片和通俗剧影片。然而在1923年，该公司拍制了极具大胆的先锋实验性的印象派电影，即莫思卓肯(Mosjoukine)和亚历山大·渥寇夫(Alexandre Volkoff)合导的《燃烧的火盆》(*Le Brasier*)。1924年，该公司又拍制了由渥寇夫执导，莫思卓肯主演的《肯恩》(Kean)。当然，它也生产法国导演拍摄的印象派电影，如爱浦斯坦(Epstein)在20年代中期曾在该公司拍片，莱皮埃的公司也与之合作拍制《生前的马提亚帕斯卡》(*Feu Mathias Pascal*)一片。

这一电影运动中最多产且成功的导演大都能自组公司。冈斯在百代初获成功后，就于1919年成立了亚勃-冈斯电影公司。莱皮埃因为1923年的《唐璜与浮士德》(*Don Juan et Faust*)一片而与高蒙发生意见分歧之后，转而自己成立了影画公司(Cinegraphic)。这家公司出产了大部分莱皮埃20年代后期的作品，而且还资助德吕克的《洪水》(*L'Inondation*)，以及由莱皮埃的一个重要演员贾基·凯特连(Jaque Catelain)执导的两部印象派电影。爱浦斯坦于1926年成立了让·爱浦斯坦影业公司。该公司持续运营了两年，在此期间他拍制了印象派电影运动中最为大胆的影片。这些独立制片有力地推动了印象派电影运动的发展。而在这些电影工作者接二连三地关闭掉他们的小型电影制作公司之后，印象派电影运动也渐趋落潮。

二　印象派电影理论

印象派运动的电影风格之成因，与这些导演把电影看做为一

种艺术形式的理念有一定的关系。他们经常通过发布深奥的然而是诗意化语言的文章和艺术宣言来表达他们的艺术理念，也正是这些文章和宣言促成他们被看作为一个引人注目的团体。

印象派电影导演把艺术看做传达艺术家个人视野的表现形式。他们认为，艺术并非制造真实而是创造经验，这种经验引发观众情感的产生。艺术对这些情感的引发不是通过直接陈述的方式而是以诱导或暗示的方式而达成的。简而言之，艺术作品能够创造瞬间的感觉或印象。很明显，到了 1920 年代，那些源于 19 世纪浪漫主义和象征主义的美学思想，对于印象派电影导演们来说已经有些陈旧过时了。

印象派的电影理论家有时声称电影是其他艺术的一种综合。它能像建筑、绘画和雕塑那样创造空间性关系。因为电影同时也还是一种时间性的艺术，所以它的空间性就与类似于音乐、诗歌和舞蹈所具有的那种韵律性结合了起来。在另一方面，印象派电影理论家还把电影看做一种能够为艺术家提供独特的创作可能性的纯粹的媒介。在这一主张的引导下，一些电影工作者提出拍摄所谓的“纯粹电影”(pure cinema)的主张，即拍摄一种没有叙事性的，只强调影像和时间性形式的抽象电影。当然，大部分印象派电影工作者还是采取不太偏激的作法，通过叙事性的剧情影片而探索电影媒介的特性。

无论声称电影是对原有艺术的综合还是认为电影创造了一个全新的艺术形式，这些理论家们都赞同电影是与戏剧互相对立的。许多法国出产的影片就因此被指责为仅仅是对舞台剧的摹仿。大多数印象派电影工作者都相信，为了避免戏剧化，电影的表演应该是本真自然的表演。的确，许多印象派电影中的表演都表现出令人惊讶的内敛含蓄的风格。例如影片《新居》(*Menilmontant*) 中的女主角娜迪雅·希柏丝凯(Nadia Sibirskaia)，就以其含蓄细腻而又具有丰富的表现性的表演提供了印象派表演的一个范例(图 4.2)。与此相似，印象派电影工作者也提倡实景

图 4.2 《车轮》剧照。大量使用椭圆形和圆形蒙光框的画面改变了传统的长方形影像画面构图。

图 4.3 《法兰西的玫瑰》，莱皮埃精心设计的遮光框将画面分成了三部分，主人公置身于画面中间，犹如传统的三联一幅的绘画。

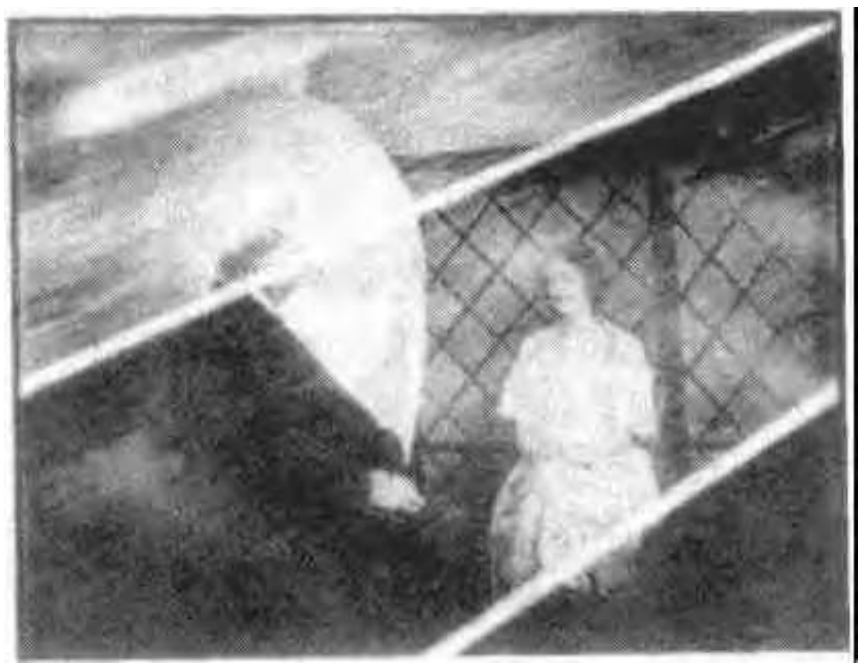


图 4.4 《生前的马提亚帕斯卡》(*Feu Mathius Pascal*) 剧照。男主角坐在疾驰的火车上，通过一系列叠在火车画面上的村庄和家人的画面，我们可以揣摸他的所思所虑。

图 4.5 《新居》中，女主人公站在桥上企图自杀，奔流的河水与她的脸叠印，表现了其内心狂乱不定的情绪。

得更远。

正如我们前文所述，印象派极为关注在他们的影片中强化“影像精灵”。也正是因为这一点，再加之他们对人物主观性的注重，使得许多印象派影片的创新都与摄影机的操作有关。最为明显的是，印象派的电影时常采用一些视觉化的造型设计，这些设计明显会影响到影像拍摄的外观。

这些视觉化的造型设计可以使得影像更加美丽或动人心弦，从而给人留下更为深刻的印象（图 4.3、4.4）。而更为重要的是，这些视觉技法，通常都能传达人物的印象。叠印可以表达一个人物的思想或记忆(图 4.5)。滤光片装在透镜上，通常也能起到无需通过人物的主观视角镜头，即可表现人物的主观性的功能。如在莱皮埃的《黄金国》中，女主角是一个西班牙酒店里的歌舞演员。当她在舞台上表演，却又在为生病的儿子担忧、焦虑之时，她的这种情绪是通过滤光镜来使其外

图4.6–图4.7 在《黄金国》中，用滤光镜创造出的主观效果。

形变得模糊而表现出来的（图4.6）。而当同台的其他女演员把她从沉思中拉回来时，滤光镜就消失了，影像也重新变为清晰(图4.7)。在这里对女主角感觉的传达，并没有通过任何人的主观视点镜头。在影片《拿破仑传》中，对拿破仑与约瑟芬新婚之夜的接吻，是这样表现的：一连串薄纱般的滤光镜层层挡在两人与镜头之间，于是逐渐地，整个银幕都变得模糊而且灰暗(图4.8)了。

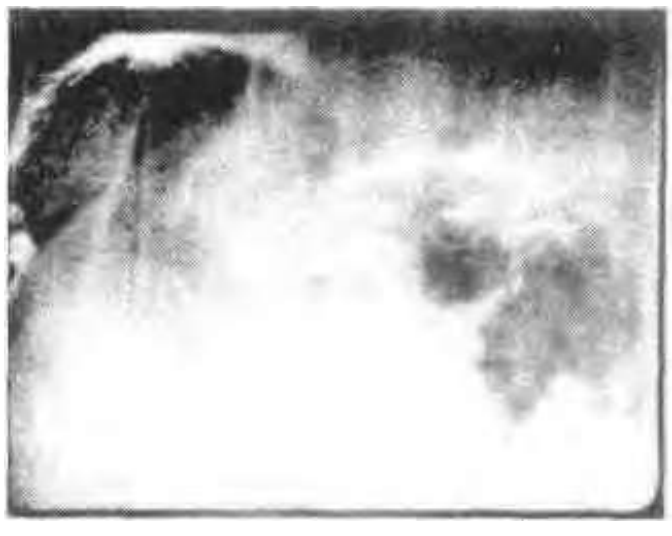


图4.8 《拿破仑传》中拿破仑与约瑟芬新婚之夜的剧照。

印象派电影工作者有时也会通过拍摄有弧面的镜子来使被拍摄的影像扭曲变形。这样形成的影像变形可以创造一个主观视点镜头，正如在杜拉克的《微笑的布德夫人》中那样。这部影片有许多暗含了女主角对她粗野的丈夫的不满情绪的视觉造型。比如在一个布德夫人的主观镜头中，正是布德夫人的不满情绪，使得她的丈夫在她的眼中出现时形同怪物(图4.9)。莱皮

图4.9 《微笑的布德夫人》剧照，布德夫人主观视点下丈夫变形的脸。

图4.10 《黄金国》剧照。这一镜头是利用凸凹镜完成的。

埃(L'Herbier)在《黄金国》(*El Dorado*)中也使用了一个类似的镜像镜头(图 4.10),但这里的构图并非来自于任何人的主观镜头,它仅仅传达人物主观化的醉酒的状态。

事实上,只要我们通过非常规焦距的镜头观看——无论是直接看到一个人物的行为,抑或从人物的视点中观看——这种镜头都能表达一定的主观性的效果。如在《燃烧的火盆》中有一个镜头,表现女主角与她的丈夫达成离婚协议之后呆坐着沉思的悲伤的情绪(图 4.11、4.12)。再如雷诺阿影片《水之女》(*La Fille ardent*)中的男主角在一场打斗之后瘫坐着,随之的一个主观镜头暗示了他此时的精神状态(图 4.13、4.14)。与此相似,一个镜头之独特的构图或取景,也都可以用来暗示一个人物的主观视点或内心状态(图 4.15、4.16)。

另外,几乎所有摄影机的操作都可以被主观化地加以表现。慢动作通常就被认为是一种精神的影像(图 4.17)。在《拿破仑传》(*Napoléon*)中,冈斯甚至把整个画面构图分隔成一格格小型的,互相独立的影像(图 4.18)。他还用三架并排紧挨着的摄影机

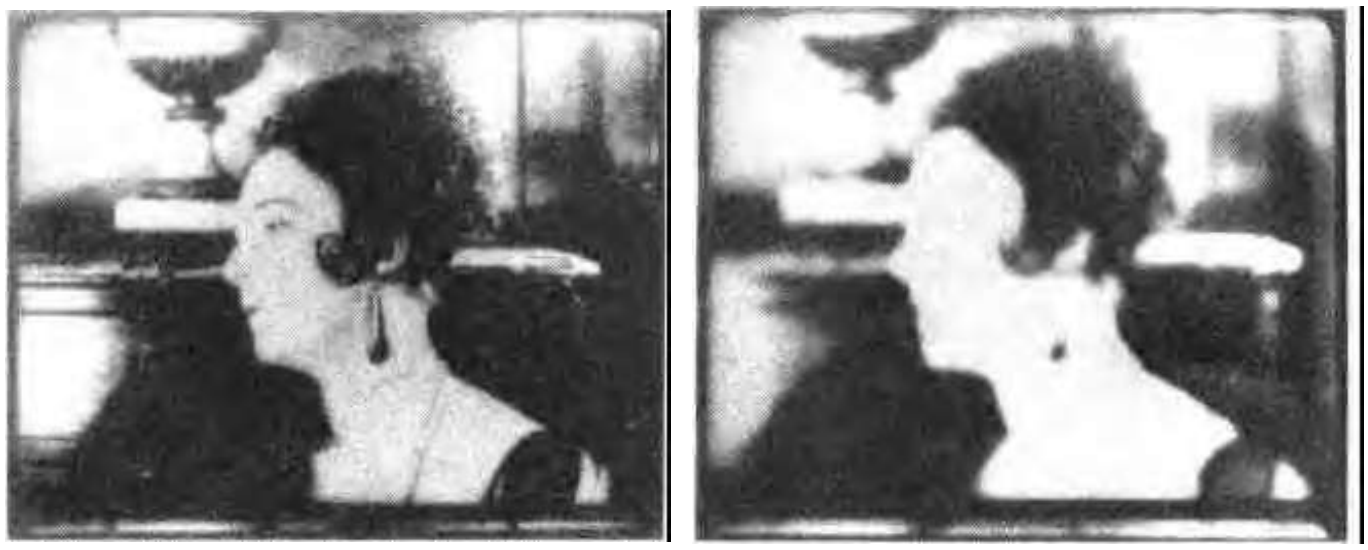


图 4.11–图 4.12《燃烧的火盆》剧照,虚焦镜头暗示了女主人公游移不定的情绪。

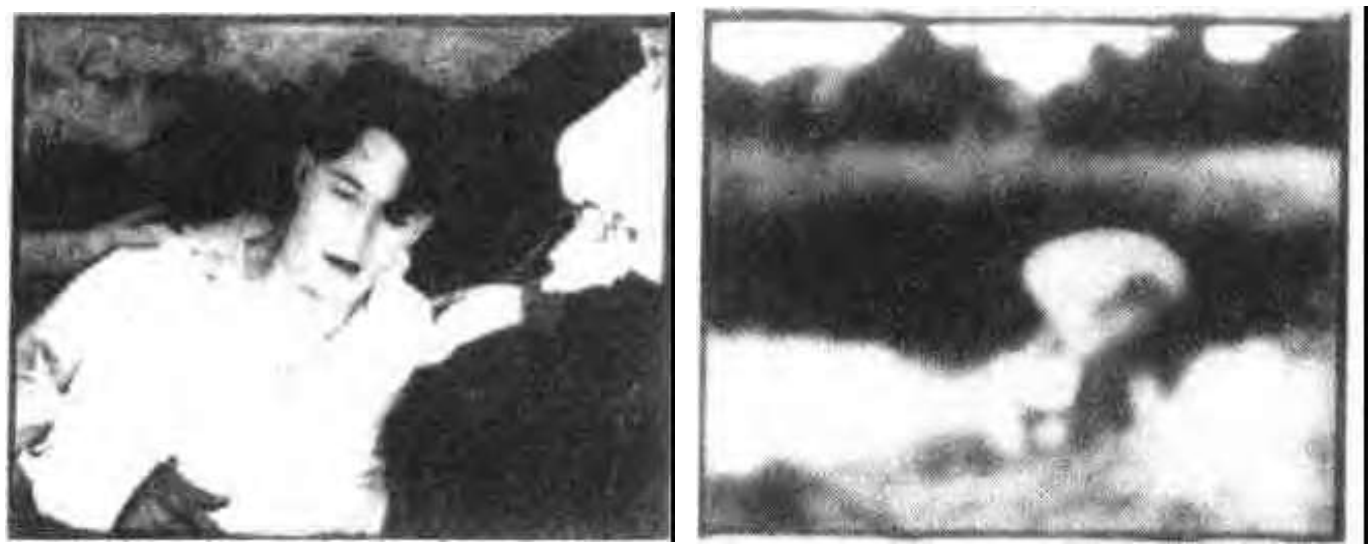


图 4.13–图 4.14《水之女》剧照。模糊的画面表现了经历打斗之后的男主角模糊的主观镜头。

图 4.19 《拿破仑传》剧照。这是拿破仑正在检阅自己行进中的军队，冈斯用三幅水平并列的画面创造出史诗般恢宏的画面。

结婚。绝望中，他打开火车上的节流阀，试图撞毁火车并与车上所有乘客同归于尽(图 4.22-4.28)。从图 4.22 到图 4.28 这几个镜头的长度分别是 11 格、14 格、14 格、7 格、6 格、5 格和 6 格。按当年每秒放映约 20 个画格的速度考虑，每一个镜头持续时间不会超过一秒，其中最短的在银幕上可能只停留约四分之一秒。这样，影片传达的扣人心弦的效果主要不是因为表演，而是来自于具有细节表现性的镜头之迅速而有节奏的剪辑。

在《车轮》的后半部中，也爱着诺玛的希谢夫儿子艾力与诺玛的丈夫搏斗时掉下悬崖。当他悬在半空中时，听到赶来营救的诺玛的呼喊。此时影片在突然出现一个他的面部特写之后，剪辑进了一连串大胆急促的镜头，每个镜头的长度只有一个画格长，展现了艾力和诺玛在影片前面部分出现过的几个场景或画面。这种迅疾如飞的倒叙，使得观众几乎应接不暇。但其效果是让观众产生好像瞬间即逝的印象，从而恰到好处地表现了艾力听到诺玛呼唤时以及落地身亡前的复杂情绪。这是电影史上被认为最早运用单一画格镜头的一场戏。影片中此类富于蒙太奇节奏的片段，使得《车轮》在 20 年代具有极大的影响力。

第二部影片是 1923 年秋推出的爱浦斯坦的《忠诚的心》，同样也采用了不少快速剪辑手法。正如我们在前文中所述，影片以摄影机的运动来表现女主人公内心的不满，剪辑进一步加强了这一效果。影片中用大约六十个短镜头表现旋转秋千周围的事物细节。其中大部分镜头都不到一秒钟，很多镜头只有两个画格的长度。例如，其中有一个简短片段是：先是女主人公真正爱着的男人在地上看着他们(图 4.29)，接着是一个秋千摇摆和掠过人群的长镜头(图 4.30)，紧接着迅速闪过分别是女主角和她的邪恶的未婚夫的两格画面(图 4.31、4.32)。

自《车轮》和《忠诚的心》之后，这种快节奏的剪辑手法，成为了印象派电影的一个重要特色。在《拿破仑传》的最后一场戏中，

冈斯进一步把他所开创的这种技巧推向极致。他在三幅相连的宽景银幕中进行快速剪辑，使得并排的三个画面快速变化，而且这种快速剪辑还与多重的画面叠印手法结合起来。通过这种快速剪辑手法，印象派电影工作者一定程度上营造了他们在著述中所倡导的“视觉节奏”。

图420 《拿破仑传》剧照。冈斯将摄影机放在马背上，使观众的视角与主人公回头看追兵的视角合一。

图421 《忠诚的心》剧照。男女主人公在荡秋千，摄影机置于随他们摆动的秋千上。

一般说来，印象派电影工作者主要对摄影机和镜头运动、镜头剪辑等所产生的效果发生兴趣，他们在场面调度方面没作什么探索。当然，他们还对摄影灯光的使用表现出关注，他们希图借此强化被摄对象“影像精灵”的效果(图 4.33)。

我们曾说过镜头上放置滤光镜可以强化某种摄影效果，在拍摄时于被摄物之前放置半透明物体也能产生同样的效果，因此印象派也常常透过编织的纱布进行拍摄(图 4.34)。如在《肯恩》中，男主角与他将要爱上的女人第一次碰面时，就有一块轻薄透明的纱布挂在他们与摄影机之间(图 4.35、4.36)。

最后，印象主义者还经常尝试运用具有警醒效果的布景。他们往往从两个相反的路子进行这种布景：其一是采用现代主义风格的装饰，其二是实景拍摄。

总体而言，在当时的法国社会，那种如今冠之以“艺术装饰”的“现代”的设计风格已相当流行。有些制片人聘用著名建筑师和艺术家为美术设计(图 4.37、4.38)。当然，不少 20 年代的法国电影还是实景拍摄的，而且，即使是印象派也会致力于在自然景观中发掘“影像精灵”(图 4.39)。莱皮埃拍《黄金国》时就前所未有地获准前往西班牙实景拍摄。《生前的马提亚帕斯卡》的部分镜头也是在罗马实景拍摄的。《车轮》的最后部分，主要是实景拍摄于瑞士的阿尔卑斯山区，但也同样产生了一些足以让人折服的镜头(图

图 4.29 《忠诚的心》剧照。这一镜头持续了 15 个画格。

图 4.30 《忠诚的心》剧照。这一镜头紧接着图 4–29 的镜头，长度为 19 个画格。

图 4.31 《忠诚的心》剧照。这两个镜头长度均为 2 个画格。

图 4.32 《忠诚的心》剧照。

情境导致人物的醉酒昏眩……所有种种，都营造出他或她对于周围环境之扭曲的视觉影像。总之，印象派电影中的人物，大多处于一种晕眩无力、茫然无措或绝望无助的情境，这些情境状态都通过各种摄影技巧生动地表现出来。

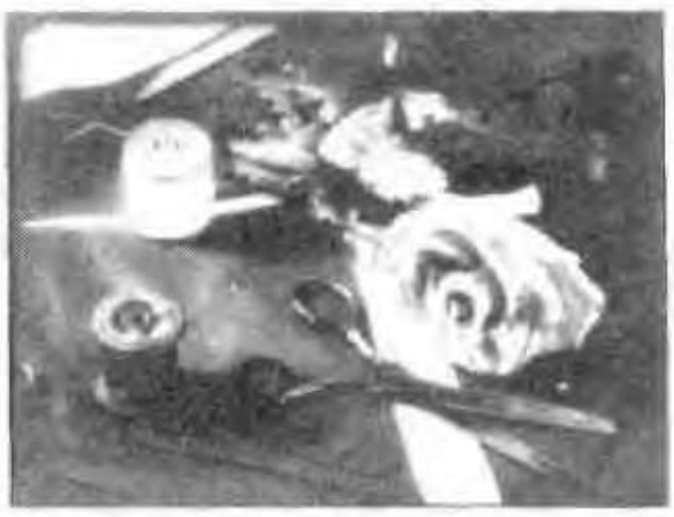


图4.33 《海报》(*L'Affiche*，爱浦斯坦)剧照。通过场面调度和光影的作用，女主人公用以制作人工花的工具具有了生命力。

正是由于这一原因，印象派电影的叙事在相当程度上有赖于人物的心理动机。这就像古典叙述中动因与结果的互动一样——动因大多源于角色个性与心理困扰之间的冲突。例如，在莱皮埃的《生前的马提亚帕斯卡》中，一个住在某法国小城的

图 4.34 《凯瑟琳》剧照。(*Catherine*，Albert Diendcnne 执导)，男女主人公通过纱窗往外张望。

图 4.35 《肯恩》剧照。隔着纱布的正反打镜头正是男女主人公的视角。

图 4.36 《肯恩》剧照。

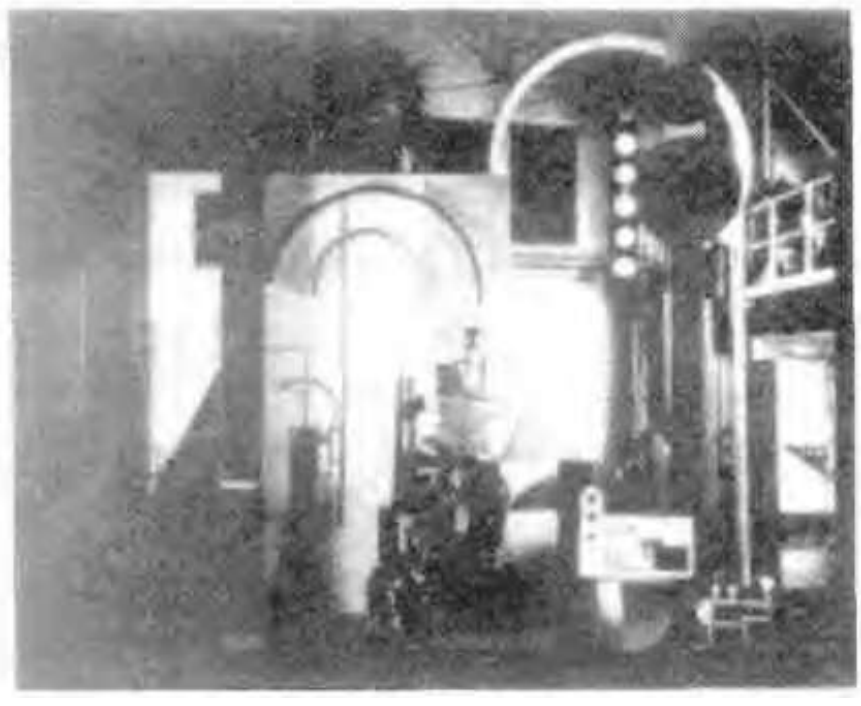


图 4.37 《黄金国》剧照。莱皮埃聘请现代派画家 Fernand leger 设计了科学家主人公的实验室。

男人，婚后被岳母的困扰搞得苦恼不堪。绝望之余，他抓住一次意外事故的机会让自己“事故身亡”。然后，他在罗马以新的身份出现并且坠入爱河——影片以幻觉梦想般的影像来表现主人公未来的新生活。整部影片都聚焦于他的心理动机以及对之的反应来展开情节。

在印象派电影中，我们前述讨论过的种种技巧如摄影机镜头、剪辑和场面调度等，并非自始至终贯穿于影片的整个叙事。与此相反，事件行为大多以传统的风格进行，场景转换时一般均以便于我们关注角色的心理状态和情绪反应的场面为中介。例如在《黄金国》的开场中，便以一个冗长的场面使观众注意到女主角正陷入对病中儿子的思念之中，滤光镜的运用暗示着她对周围事件已经漠不关心、视若无睹（图 4.6、4.7）。但影片的主体部分都仍然是传统的剧情性故事的展开，主要叙述女主角如何步步陷入这种境

况以及如何试图挣扎着逃脱这种境况。

只有少数的一些印象派电影，试图以剧中角色的主观理念为基础来结构整部影片的形式，借此希图对叙事模式有所创新。在《微笑的布德夫人》中，杜拉克就以非常简洁的方式达成了这种效果。这部短片的情节极为简单，主要就聚焦于女主角的幻想生活以及对丈夫的憎恨。在印象派电影运动中堪称最大胆的影片之一的《三面镜》(*La Glace à trois faces*) 中，爱浦斯坦为影片设置了晦涩暗昧而又诡异多变的情节。三个迥异的女人各自描述她们与同一个男人的关系，她们的叙述使得关于这个男人的看法互相矛盾冲突、无法统一。在电影的最后一场戏中，在分别给每个女人写信叙述不能与她们见面的不同理由之后，他遭遇了一次致命的车祸。影片中几乎所有的叙事信息，都是通过三个女人的感知而透露出来的。我们对这个男子的直接感知非常之少，了解则更少。影片最后有一个象征性的镜头，是这个男子处于三面镜子的前面，这暗示着我们根本无从把握任何有关他的所谓“真实”。在默片时代，很少有叙事电影如本片一样与古典的故事讲述惯例彻底分开的。《三面镜》在手法上的创新倾向后来又在欧洲 50、60 年代的艺术电影中重新出现。

图 4.38　《黄金国》剧照，女主角的住所外部是由罗伯·马雷特·史蒂文设计的，他也曾为巴黎许多现代派建筑提供了类似的设计。

图 4.39　《黄金国》剧照。摄影机逆光拍摄女主人公走在乡间小路上，把自然景物融成了影片中极具表现力的构图元素。

图 4.40　《车轮》剧照。女主角的丈夫在搏斗后俯卧在高高的悬崖顶端，下面是茫茫雪域。

四　法国印象派电影运动的终结

1920 年代欧洲出现的几个电影运动中，法国的印象派电影运动持续的时间从 1918 年到 1929 年为最长。延至 20 年代末期，一些因素导致了它的衰微。当运动本身渐趋稳定时，电影工作者的兴趣取向之分歧越来越大。此外，法国电影工业内部的巨大变化也使得一些电影工作者无法保持对自己作品的控制权。

从 1910 年代的末期到 1920 年代前半期，印象派形成了一个紧密联合的团体，他们共同为创立一种另类的艺术电影之使命而互相支持。到了 20 年代中期，印象派电影获得了相当的成功。虽然他们的电影并未吸引住大量的电影观众，但却常能得到评论界的赞赏，以及电影俱乐部和艺术电影院的赏识。1925 年，里昂·莫辛纳（Leon Moussinac）——一位认同印象派电影的左派评论家——出版了理论著述《电影的诞生》（*The Birth of the Cinema*）。他在书中引述了相关电影工作者的理论观点，并归纳了印象派电影运动风格上的一些特点。书中大部分的内容是对德吕克著述的引用。莫辛纳特别强调了印象派电影的慢动作和画面叠印等手法。

当时有一种越来越普遍的看法认为，正是印象派电影的成功，导致了它所实验的电影技巧的广泛传播，同时也削弱了其影响力。爱浦斯坦在 1927 年就说过："一些原创性的技巧如快速剪辑、推轨镜头和摇镜头等，现在越来越庸俗化了。它们都是些老套，有必要摒弃这些显而易见的风格程式，这样才能创造出一部简单的电影。"[1]的确，爱浦斯坦循此原则创作出一些半纪录片风格的影片，这些影片一般故事都很简单，采用非职业演员，摒弃了印象派迅急的运动摄影和电影剪辑技巧。爱浦斯坦的最后一部印象派作品《无尽大地》（*Finis Terrae*），描述了一个荒岛上的两个年轻的灯塔看护员，影片中不多的主观镜头主要也是当其中一人生病的时候才出现。爱浦斯坦早期的有声电影《莫尔凡山脉》（*Mor-Vran*，1931），就避开了印象派电影的风格而回到对荒岛上村民之有节制的、诗意化的叙述。

也许是由于这些风格化技巧越来越普遍和流行，一些印象派电影工作者也开始朝向不同的方向进行实验。有一些印象派电影

① Rémy Duval, "M. Jean Epstein," *Comoedia* **5374** (23 Sept. 1927): 3.

导演还自组制作公司并获得相当的自主权。低成本的实验电影也由于来自电影俱乐部和小型影剧院的支持而得以生存。也正是因为这两个因素，在印象派电影运动的晚期出现了电影短片的繁盛，克由诺夫的《新居》以及爱浦斯坦公司制作的四部影片均属此列。

还有一个导致印象派电影运动分裂的因素是实验电影的冲击。自20年代中期到晚期，诸如超现实主义电影、达达主义电影、抽象主义电影等，开始与印象派电影在电影俱乐部和艺术电影院平分秋色。这些电影趋势大体上可以概括为"纯粹电影"(pure cinema)。杜拉克就曾通过著述和演讲等许多方式呼吁赞扬"纯粹电影"。1928年，他还放弃商业电影的拍制并执导了一部超现实主义电影《贝壳与僧侣》(*The Seashell and the Clergyman*)。自此之后，他就专注于抽象电影短片的拍制。

这种印象派电影风格的扩展和泛化，可能最终破坏了印象派电影作为一个群体的统一性，并最终导致运动的结束。无论如何，到了20年代晚期，我们的确不难发现这些印象派电影导演正迅速丧失了他们的独立性。此外，到了20年代晚期，一些大型发行公司也已不再对投资印象派电影感兴趣了。在印象派电影运动兴起的最初几年，人们还寄希望于这些独特的电影可能角逐美国和德国的电影市场。当然，只有极少数的印象派电影外销到这些海外市场，其中成功者更在少数。而20年代晚期的实验电影，却是几乎从不考虑如何提升影片竞争力的问题，无论在本土市场还是在海外市场。

印象派电影工作者在20年代晚期命运不佳，大多数独立公司被迫关闭。而1929年有声电影的问世更使得印象派电影工作者几乎不可能重新保持他们的独立性。有声电影制作耗资昂贵，既或是筹集资金拍摄一部低成本的先锋剧情片都变得越来越困难。

虽然此后30年代的法国电影开创了不少独特的电影艺术潮流，但并没有任何重要的印象派电影工作者在这些潮流中扮演主要角色。

的首肯。

奈葛丽和刘别谦的第一次合作，是 1918 年拍摄的《木乃伊的眼睛》(*The Eyes of Mummy Ma*)。这部通俗幻想电影，实景拍摄于具有异国风味的埃及，属于 1910 年代晚期典型的德国电影制作。与奈葛丽演对手戏的是德国正走红的男影星埃米尔·詹宁斯(Emil Jannings)。刘别谦与两人继续合作，于 1919 年大致在法国路易十五国王的情妇的事迹基础上拍摄了《杜巴莱夫人》(*Madame Dubarry*)。这部影片无论在德国还是国外都大获成功。此后刘别谦继续拍制类似影片，其中最为著名的是《女后安娜传》(*Anna Boleyn*,1920)。1923 年，他成为第一个受聘在好莱坞拍片的德国导演(作为演员的奈葛丽在他之前与派拉蒙签订了一个长期合约)。刘别谦很快就成为 1920 年代古典好莱坞电影风格最为练达的实践者之一。

即使是严重的通货膨胀迫使德国公司以其他国家电影工业无法匹敌的价格出售的情况下，德国史诗巨片也一直保持着流行的态势。然而到了 20 年代中期，通货膨胀的结束，迫使电影制作回到较为适度的预算。在这种情势之下，史诗巨片的类型也逐渐变得不太现实也不太重要了。

二　德国表现主义电影运动

1920 年 2 月底，罗伯特·维内的《卡里加里博士》(*The Cabinet of Dr.Caligari*)在柏林首映，人们马上意识到这部影片给电影界带来了一些新的东西。的确，影片的新颖奇特攫住了广大观众的想像力，票房也相当成功。这部电影的布景非常之风格化，它借用剧场的作法，用画在作为背景的画布或平板上的扭曲而怪异的建筑物来布景(图 5.1)。演员并不着意于写实主义式的表演，反而是故意展示迅速的变动或是舞蹈般的动作。评论家们宣称这是当时在其他艺术领域已经发展成熟的表现主义风格进入了电影界。他们盛赞这一新发展对于电影艺术的莫大功绩。

图 5.1 《卡里加里博士》剧照，女主角得徊着穿过表现主义风格的布景，甚至她自身也是这布景的一部分，是同样的布景材料制成的。

表现主义是大约从1908年开始形成于绘画和戏剧领域的一种艺术风格，它出现在欧洲许多国家，然而在德国尤盛。表现主义是世纪之交兴起的反动写实主义的几个艺术潮流之一，它转向以极度的扭曲表现内在的情绪真实而不是表层的外观。

表现主义首先表现在绘画中，表现主义绘画往往摒弃那些赋予写实主义绘画以质感和深度感的因素，如细腻的明暗阴影与色彩。表现主义画家经常使用大块的明亮的、非写实的灰暗色彩、卡通似的线条轮廓；人的脸庞时不时变成青灰的绿色；人体也可能被拉长，面部表情则古怪而痛苦不堪。建筑物或下陷或歪斜，并有意使地面陡峭倾斜以对抗传统的透视法。与绘画相应，《卡里加里博士》展现了如何通过摄影棚的搭景来生动地再现表现主义绘画的风格。

另一个在布景和表演上更为直接地表现出表现主义风格模式的是表现主义戏剧。它们的布景与表现主义绘画很相似，常以大色块的没有阴影的色彩为背景(图5.2)，表演则与绘画一样扭曲变形。演员们狂喊、尖叫，做着夸张的姿势，以舞蹈的姿态穿行于风格化的布景之中(图5.3)。目的是以最为直接而且尽可能走极端的方式表达情感。

到了1910年代末期，表现主义已从一种激进的实验变成广

图5.2 弗里兹·冯·昂鲁(Fritz Von Unruh)执导的表现主义戏剧剧照。大块阴影象征着山脉，演员们瞪大眼睛作惊恐状或嬉笑打闹摆出夸张的姿势。

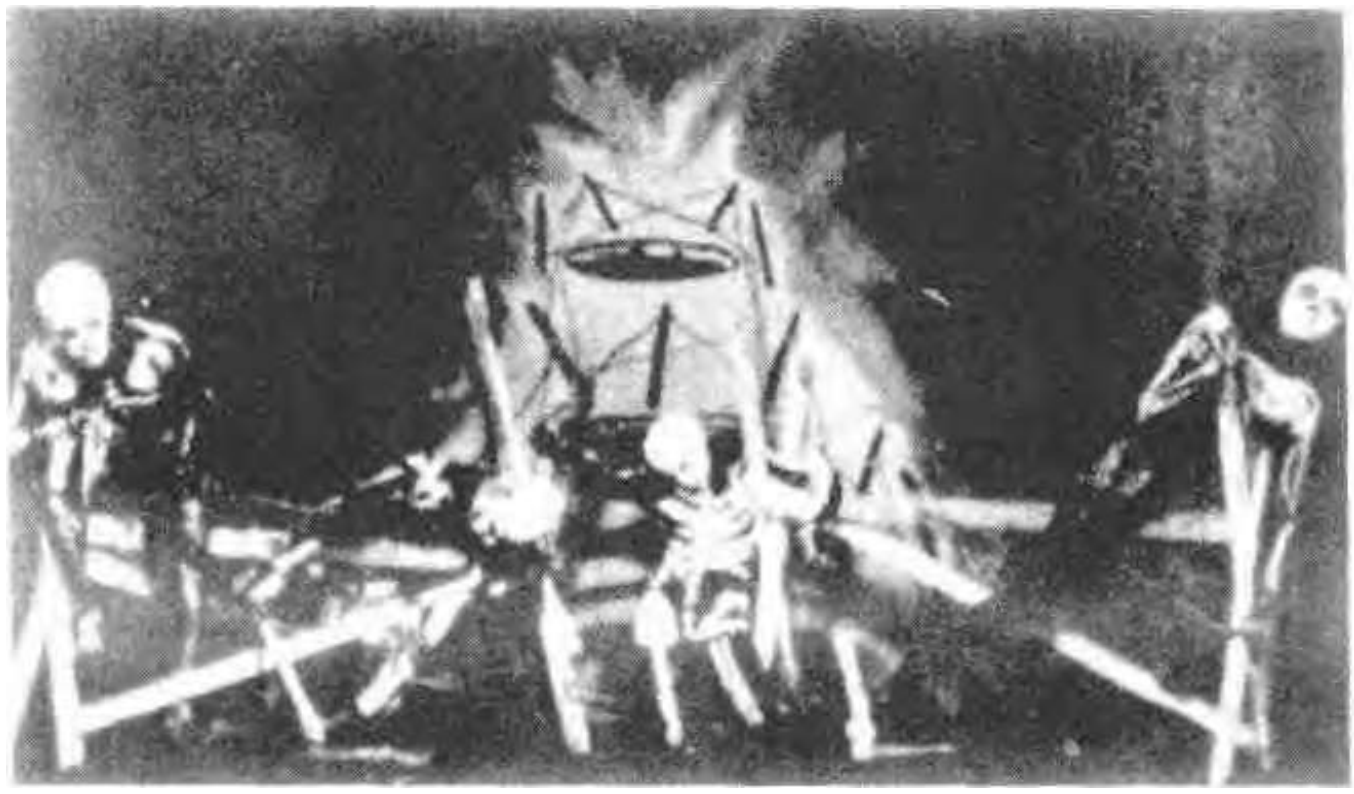


图 5.3　厄内斯特·托勒(Ernst Toller)的表现主义戏剧《幻境》(*Die Wandlung*, 1919)剧照，演员们化装成骷髅，在金属线纠结的完全抽象化的背景前纠结成一团。

为接受的，甚至称得上流行的风格。因而当《卡里加里博士》首演之时，评论界和广大观众并没有对之感到震惊。其他的表现主义电影也迅速跟进。由此而形成的风格潮流，一直持续到 1927 年初。

电影中的什么特色最能代表表现主义风格？

历史学家对这一运动的界说各不相同。有些人宣称只有少数作品才算得上真正的表现主义电影：那些如《卡里加里博士》那样，运用扭曲的，借鉴自表现主义戏剧的图画式场面调度的电影。这样的电影可能顶多只有六部。另一些电影史家则把许多作品都归入表现主义电影，其标准是因为它们都包含了一些风格上的扭曲变形，而这种扭曲变形的功能相当程度上与《卡里加里博士》里图画风格的功能相似。

按照这一广义的界定(我们也将采用这一界定)，大约有二十四部表现主义电影，均在 1920—1927 年之间推出上映。与法国印象派电影一样，德国表现主义电影也运用了多种多样的媒介技巧，如场面调度、剪辑和摄影机操作技术等的独特使用。我们将先检索这些技巧，然后探讨那些典型地促成表现主义之极端风格的叙事模式。

如果说法国印象派电影特色的界定，主要取决于其摄影机操作技术，那么，德国表现主义电影则主要与其场面调度有关。布景设计师赫曼·沃姆(Hermann Warm，曾为《卡里加里博士》和其

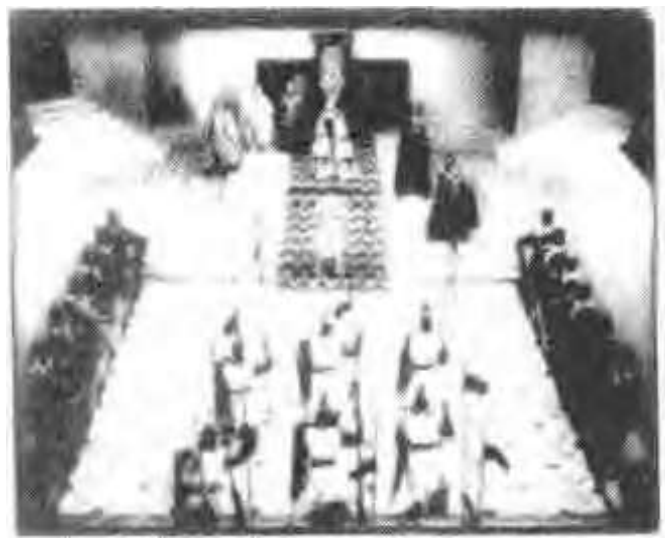


图 5.4 《沙吉佛利》剧照。勃艮地法庭，呈几何形排列的士兵和舞台装饰是整体风格的有机成分。

图 5.5 《艾戈》剧照。这是一个对称性构图的镜头，整个走廊全饰以抽象的、重复的黑白图形和线条。

图 5.6 派斯特(G. W. Pabst)《宝藏》(*Der Schatz*) 剧照。这是一座破败老旧的老宅子。

他表现主义电影作布景设计)在1926年曾表示同意“电影的影像，应该成为平面艺术”[①]的观点。的确，德国表现主义电影对于单镜头之平面构图的强调简直到了一种非同寻常的程度。固然，任何一个电影镜头都会创造出一个视觉的平面构图，然而大部分电影都是把我们的注意力集中到某个特殊的元素上，而不是整体的镜头设计上。在古典风格的电影中，人物形象(或演员)是最具表现力的元素，而布景、服装，灯光等则仅居其次。事件发生的三维空间也比银幕上二维空间的平面画面特质要更为重要。

在表现主义的电影中，与人物形象相关的表现性往往延展到场面调度的每一个层面。1920年代期间，对于表现主义电影的描述常会提及作为一种“表演”或融合在演员动作中的布景。在表现主义电影中，不但布景起着几乎如同一个有生命力的元素般的功能，而且演员的身体也成为了一个视觉元素。

在实际创作中，这种把布景、人物动作、服装和灯光融合成一个完美的构图的情况只能是间断性出现的。因为一部剧情电影不是如绘画或版画那样的平面艺术。情节必须向前发展，当演员变化移动时构图也会被打破。因此在表现主义电影中，动作的发生和进行常常是偶发随兴的，而当场面调度的元素在短暂间结合成为令人惊艳的构图时，情节也会暂时中断或减缓。附带需指出的是，这样的构图也并不一定完全静态，演员的舞蹈式动作能够与

① 引自 Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (1926; rep., Zurich: Hans Rohr, 1965), p.66.

风格化形状的布景相结合，创造出一个视觉图案。

表现主义的电影有很多技巧用来混合布景、服装、人物和灯光等元素，包括使用风格化的平面，对称、扭曲、夸张，以及相似形状的并列等手法。

风格化的平面能够使得不同的元素在场面调度中协调一致起来。例如，《卡里加里博士》中珍的服装就是用与布景一样的锯齿型线条绘制而成的（图5.1）。《沙吉佛利》（Siegfried）中的许多镜头充斥着狂乱的装饰图案（图5.4）。

对称有助于把演员、服装和布景连成一体从而强调整体的构图。《沙吉佛利》中的皇宫（图5.4）与弗里茨·朗格在这一时期许多作品中的场景一样，都运用了对称的方法。另一个著名的例子出现在《艾戈》（*Algol*）中（图5.5）。

表现主义电影之最为明显而普遍的特性，也许是扭曲和夸张手法的运用。在表现主义的电影中，房屋通常是尖锐突出面弯曲的，椅子很高，阶梯则弯曲歪斜而不平整（图5.6–5.8）。

对于现代观众而言，表现主义电影中的表演看起来好像是“默片表演”的极端再版。然而实际上，表现主义的表演是为了与整个场面调度风格相称而有意地拔高和夸张。在长镜头中，演员在布景的引导下穿行于夸张扭曲的风格化布景中时，他的动作姿势会不由自主地舞蹈化。在《卡里加里博士》中，当康瑞·维德（Conrad Veidt）踮着脚尖沿着墙壁跨跃而过时，他伸开手臂掠过墙

图5.7　维内改编执导的《罪与罚》中倾斜的建筑和街灯。

图5.8　《托格斯》（*Torgus*）中，每一级阶梯上绘制的细长的黑色三角形阴影使得倾斜的楼梯令人目眩。

图5.9　《卡里加里博士》剧照。这是极为著名的一个镜头，倾斜构图的墙面引导着身着黑色紧身衣的演员的动作，这一切都融入了构图的整体效果。

图 5.10 《克伦希尔的复仇》(*In krienchild's Revenge*) 剧照，女主角瞪大的眼睛、浓重的化妆、抽象化的服装以及黑白的背景等所创造出来的风格化构图奠定了整部影片之后的整体风格。

图 5.11 《吸血鬼》剧照。在一个四重拱廊里，驼背的吸血鬼站在前景，环着手臂的赫特，正从拱廊深处走来。(拱廊因为与吸血鬼及其棺材的密切关系已经成为《吸血鬼》中的重要母题)

图 5.12 《达尔丢夫》中男主角夸张的步伐与一边巨型的铁铸落地灯形成有意味的对比。

面并"融合到周边环境之中"(图 5.9)。这一例子很能说明，极具戏剧性的场面是由动作构成的而非纯粹静态的构图。

夸张的原则也控制着演员的特写镜头(图 5.10)。一般而言，表现主义演员的表演，排斥自然动作的效果，他们经常急速跳跃、突然停顿，然后又摆出突兀的姿态。对这样的表演风格的评价，不能按写实的标准，而应该看演员的动作是怎样与场面调度相协调并融为一体的。

最后，表现主义的一个关键的风格特色，是在场面调度时在一个构图中用相似的形状并列。除了维内(Wiene)和弗里茨·朗格(Lang)，茂瑙(F.W. Murnau)也是德国表现主义电影的一个重要人物。然而在他的作品中，我们在其他表现主义电影中发现的明显人工化的、夸张的布景要相对少一些。但他却创造出不少风格化的构图，在这些构图

中，人物与他们周边的情境融为一体（图5.11、5.12）。表现主义电影的一个普遍作法，是把人物与扭曲的树木并置在一起从而创造出扭曲怪异的人体形象(图5.13)。

图5.13 《石头骑士》(*The Stone Rider*)剧照。女人的身姿与她身后风格化的树木互为衬托。

表现主义电影一般使用来自前方和侧方的简单灯光，这些灯光均匀地照亮场景并强化人物与布景的浑融一体的关系。在一些著名的例子中，阴影也被附带用来强化形象的扭曲程度(图5.14)。

图5.14 《吸血鬼》中，吸血鬼蹑手蹑脚地爬行靠近女主角，但观众只看到一个巨大、怪异的阴影。

虽然表现主义的风格特色主要源于场面调度，但我们也能概括出它的另外一些典型电影技巧。这些技巧通常也不是那么明显，而往往是扮演着辅助场面调度使其发挥最大效益的角色。比如，比之于本时期其他国家的电影，德国电影剪辑的缓慢是出了名的。它们与法国印象派电影的快节奏剪辑更是不可同日而语。当然，正是这样的缓慢剪辑，使我们得以从容观赏表现主义风格所创造的独特构图。

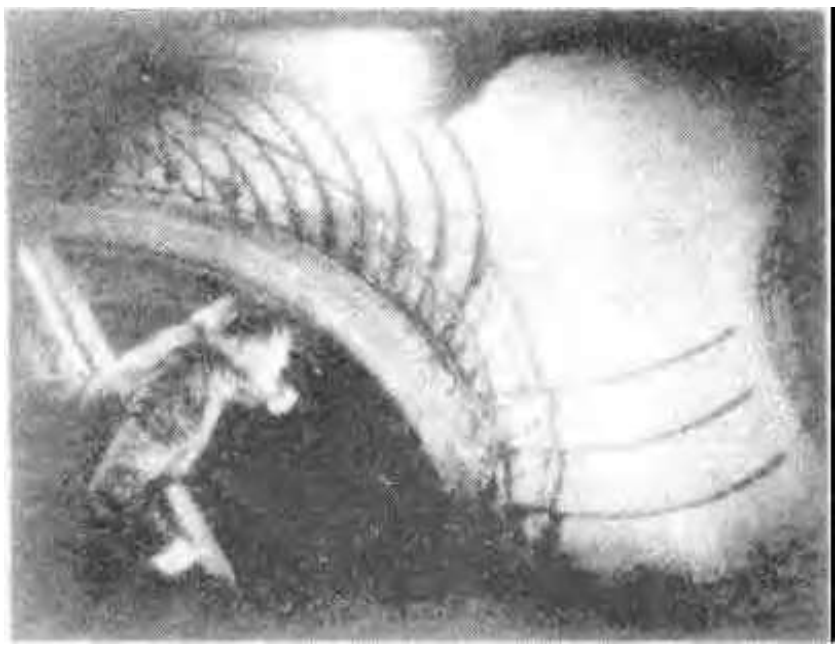


图5.15 《达尔丢夫》中的一个高角度的俯拍镜头，演员被置身于由楼梯造成的旋涡状抽象的线条中，从而产生了诡异的效果。

与此相似，表现主义电影的摄影技巧也主要是为表现性功能

服务的，而绝非为奇观而奇观。许多表现主义的布景使用了假的透视点，因为通过这样一个特定的视点，能形成理想的构图。因此，在表现主义电影中，摄影机的运动与高角度或低角度的镜头都比较少见，摄影机一般倾向于保持在一个平直的角度上，高度大致保持在平视水平或齐胸的高度。然而，在少数情况中，通过以非同寻常的方式把演员和布景并置，摄影机的角度也能创造出惊人的构图效果(图 5.15)。

与法国印象派一样，表现主义电影工作者，偏好那些符合其风格特色的特定叙事形态。表现主义电影运动的开山之作《卡里加里博士》，用一个狂人的故事来推动电影观众接受他们还不太熟悉的表现主义的变形风格。因为《卡里加里博士》一直被公认为表现主义电影中的典范性作品，故而一直有一种看法认为，这种风格的运用主要是为了传达剧中人物的主观性。

但对这一电影运动的大多数电影而言并非纯然如此。与此相反，表现主义电影经常采用以过去时间或异国风光为背景的故事，或是与幻想或惊骇有关的元素——这些都是德国 20 年代一直流行的类型。如《宝藏》(*Der Schatz*)叙述的就是一个发生在没有道明的过去时间里，关于寻找传说中的宝藏的故事。《沙吉佛利》(*Siegfried*)和《克伦希尔的复仇》(*Kriemhild's Revenge*)是连续性的两部剧情长片，都是对德国的民族史诗故事的演绎，其中包含有中世纪时期的蛟龙和其他魔幻元素。《吸血鬼》(*Nosferatu*)讲的是以 19 世纪中期为背景的吸血鬼的故事，而在《泥人哥连》(*The Golem*)中，则是叙述中世纪布拉格贫民区的犹太传教士，驱动一个泥塑超人以保卫犹太民众免受迫害。与这些影片对过去时间背景的强调不同，表现主义电影的最后一部重要作品《大都会》(*Metropolis*)却以一个未来的大都市为背景，在那里，工人们在巨大的地下工厂做工，生活在公寓区，这些场景均以表现主义的风格完成。

为了与这种强化过去时代和幻想事件的取向相应，许多表现主义电影都在一个大的叙事框架中结构故事或嵌入一个自我独立的故事(此即“戏中戏”)。如《吸血鬼》被安排成是由布瑞曼小镇的历史学家学叙述的故事，许多事件也是发生在这个小镇。在故事中，作为叙述的开场白，是几个人物在念一本名为《吸血鬼

或非表现主义的电影剧本。梅育可以说是室内剧电影类型发展的最主要的推动力。

这些电影在许多方面都与表现主义电影截然相反。一部室内剧电影往往聚焦于少数几个人物角色，细致地探究他们生活中的危机。它们致力于缓慢、传神的动作表现和细节描述，而不是极端的情绪表现。室内剧电影的气氛来自于简洁的场景和对少数人物角色心理状态的关注，而不像表现主义电影那样来自壮观华丽的场面。有些表现主义风格的扭曲，也可能出现在一些布景中，但它们主要是提示环境的阴郁，而不是表现幻想或表现主义电影中的主观性。究其原因，室内剧电影摒弃表现主义电影中常见的幻想和传说等元素，它主要表现当代日常生活环境中在短时间内发生的一些事件。

例如，《除夕夜》的故事就发生在一个咖啡店老板生活中的一个晚上。他的母亲到他家一起庆祝新年之夜，母亲和妻子之间的冲突越来越激烈，直到午夜钟响时他自杀身亡。影片中虽然也短暂地出现过旅馆和大街上庆祝新年的场面，从而与三个人物之间的紧张冲突形成了一种讽刺性的对照，但影片的主要事件都发生在狭小的单元房中(图 5.16)。与大部分室内剧电影一样，《除夕夜》没有使用插卡字幕，而是完全依靠简单的情境、动作的细节、布景，以及象征手法来传达事件的叙述。

与此相似，《后梯》在两个主要场景之间取得了平衡：一是管家工作的宿舍厨房，一是暗恋她的邮差的公寓，两人隔着肮脏的庭院对门而住。电影中的事件也不超过这个区域。当女主角远行的未婚夫神秘地没有来信时，邮差假造其未婚夫的来信来安慰她(图 5.17)。最后她来到邮差狭窄的公寓，而在这时恰好她的未婚夫回家了，并与邮差发生搏斗而死亡。于是，女主角爬上屋顶，跳下庭院自杀。

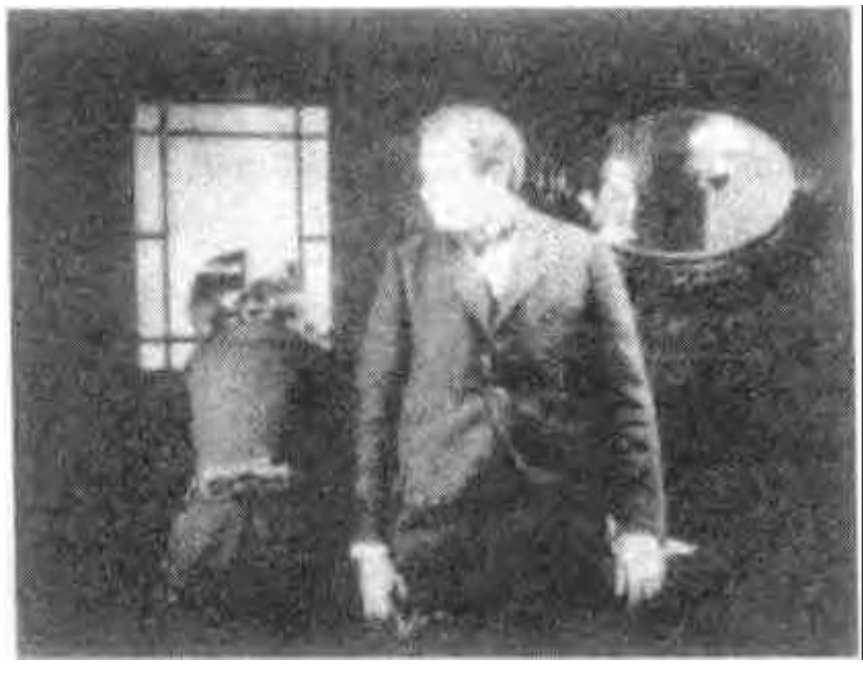


图 5.16 《除夕夜》中的一个代表性镜头，运用墙上的镜子凸现了剧中一家人在简陋拥挤的室内的微妙关系。

图 5.17　《后梯》中，剧中的大部分事件是表现邮差去拜访女主角时，在天井里来回踱步徘徊的样子。

如这些例子所示，德国室内剧电影的故事主要聚焦于强烈紧张的心理情境，且大多是悲剧结局。实际上，《后梯》、《庇护》(*Shattered*)和《除夕夜》结尾时都差不多至少有一个暴力性的死亡事件。《麦可》也收尾于男主角的因病身亡。因为影片的这种悲剧性结局以及幽闭恐怖的氛围，这些电影尤其引发了许多影评家和知识分子阶层观众的强烈兴趣。艾瑞克·波马(Erich Pommer)在制作《最卑贱的人》时认识到这一点，因而坚持要梅育加上一个幸福的尾巴。这部影片讲述一个旅馆门房被降职为电梯服务员的故事，原来的结局是男主角绝望地坐在洗手间里渐渐走向死亡。后来加上的结局则是一笔遗产突然使这个门房成为一个百万富翁，旅馆所有职员都要奉承他。这个令人难以置信的大团圆结局令梅育非常不安。他认为悲剧才是属于剧情合理发展的结局。当然，无论是否由于这个荒唐而光明的结局，《最卑贱的人》最终成为德国室内剧电影中最为成功的著名作品。然而到了 1924 年晚期，

这一趋势在德国电影拍制中就不再是重要和主要的类型。

四　表现主义运动的结束

1920 到 1924 年这段时间是表现主义电影生产最为繁盛多产的时期。这一趋势的最后几年只有两部影片问世，即茂瑙的《浮士德》(*Faust*)和弗里茨·朗格的《大都会》，它们都是 Ufa 出产的。后者于 1927 年 1 月的上映也标志着这一运动的结束。表现主义电影衰退的两个主要原因，一是它最后两部作品的预算严重超支，二是大批表现主义电影工作者离开德国远赴好莱坞发展。

当时在德克拉、德克拉-拜奥和 Ufa 负责制作了许多表现主义电影的波马，允许茂瑙和弗里茨·朗格在他们的两部巨片中预算超支。结果是引发了 Ufa 的重组和波马的辞职，这也意味着表现主义的电影工作者，从此不可能再享有这样的纵容溺爱。德国表现主义晚期几部电影的这种情况，也与法国印象派晚期的几部影片相类似，如《拿破仑》和《金钱》(*L'Argent*)就削弱了冈斯和莱皮埃在法国电影工业中的影响力。

实际上，如果举表现主义早期几部以低成本拍制的成功影片为例，我们会发现，还是有可能拍制经费不太庞大的表现主义电影的。然而，到了 1927 年，只有很少的电影工作者还有兴趣拍摄这种风格的影片。

以《卡里加里博士》开风气之先的罗伯特·维内，随后又继续执导了三部更具表现主义风格的影片。其中的最后一部《欧雷的双手》(*The Hands of Orlac*)拍于奥地利，维内也由此在奥地利继续拍摄一些非表现主义的电影。保罗·莱尼(Paul Leni)在其《蜡人馆》(*Waxworks*)问世之后，即于 1926 年受聘于环球公司。他在环球公司拍制了一系列成功之作，直到 1929 年去世。福克斯公司因为茂瑙《最卑贱的人》得到评论界的好评，遂聘请他赴美拍片。茂瑙在完成《浮士德》之后就离开德国前往美国发展。

其他一些与表现主义电影运动有密切关系的人士，也都相继前往好莱坞。两位表现主义电影最著名的影星，康瑞·维德和艾密尔·坚尼斯(Emil Jannings)都于 1926 年离开德国，两人分别在美国出演了许多电影之后，至 1929 年间到德国。连布景设计师也都被美国网罗。如茂瑙的美术设计师罗查斯·吉列士，随同导演

一同前往为福克斯公司拍摄《日出》(*Sunrise*)，此后又短期留在美国，担任西席·德密尔的场景设计。曾经参与《卡里加里博士》和其他表现主义电影拍摄工作的华特·雷曼(Walter Reimann)，离开德国为刘别谦的晚期默片作品《永恒的爱》(*Eternal Love*，1929)担任场景和服装设计。也许最为关键的事件，是波马于1926年初辞去Ufa总裁职位之后也前往美国。他在美国最重要的制作，是瑞典移民导演墨里斯·史提勒(Maurice Stiller)的《帝国饭店》(*Hotel Imperial*，1926)。到了1927年底，在经历了派拉蒙和米高梅对其工作的多方限制和挫折之后，波马又重新回到Ufa。但彼时他已不再是制片厂总裁，而只是公司许多制片人中的一个。波马的短暂离开德国恰好也是德国表现主义电影人才相继流失，电影工业向更为谨慎的制片方针发展的时期。

在1927年，弗里茨·朗格是仅有的留在德国的表现主义的重要导演。在公众舆论纷纷议论《大都会》的庞大开支已经造成Ufa的财政困难之后，弗里茨·朗格开始建立自己的制片公司。他接下来的一部作品《间谍》(*Spies*，1928)并未采用表现主义风格。影片的布景线条精炼简洁，这种风格更为接近装饰艺术，而不是表现主义式的扭曲变形。

此后，虽然弗里茨·朗格与其他一些德国导演，还在他们的作品中使用表现主义手法，但表现主义电影作为运动则已经结束。

第六章　1920年代的苏联电影

第一节　1918—1920：战时共产主义时期的艰难处境

俄国在1917年历经了两次革命。第一次革命是在2月份，革命势力铲除了沙俄皇帝的贵族统治，取而代之成立的是一个改革派的临时政府。到了11月（俄历十月），列宁领导发动了第二次革命，创建了苏维埃联邦社会主义共和国。

二月革命对于在内战中发展的电影工业冲击并不大。革命之前拍完的电影也都得以发行，少数一些政治题材影片也于仓促中拍制出来。著名导演艾夫竖尼·鲍尔（Evgenii Bauer）完成了影片《革命》（*The Revolutionary*）并于1917年4月推出，这部影片赞成俄国继续参加第一次世界大战。亚科夫·普洛坦桑诺夫（Yakov Protazanov）的《沙吉尔斯神父》（*Father Sergius*）是在两次革命期间拍摄完成的，也于1918年推出上映。这部电影承袭了1910年代中期俄国电影的传统，如强调人物心理和通俗情节剧。

然而，俄国的主要制作公司很快就都停止生产，结果形成一个电影生产的真空状态，使新兴的苏联政府很难填补。

十月革命之后，按照马克思主义的教条或逻辑，电影工业应该实施国有化，也就是电影工业归政府所有。然而，当时布尔什维克政权的势力，还未能强大到足以这样做。因而新设了一个被称为人民教育委员会的管理机构来掌管电影工业。人民教育委员会的主任委员或者说主席是安纳托力·鲁纳贾斯基（Anatoli Lunacharsky）。他对电影很感兴趣，偶尔也写写剧本。他对电影的友好态度，有助于为蒙太奇导演创造有利的环境。

在1918年的上半年，人民教育委员会竭尽全力于争取对电影的制作、发行和放映的控制权。一些苏联的或本地自发的劳工

自治组织，也成立了他们自己的制作单位，拍制推动新社会的政治宣传电影。例如，佩卓格瑞电影委员会（Petrograd Cinema Comminttee）制作的，于1918年上映的《共居》（*Cohabitation*）就是一部由鲁纳贾斯基编剧的，由集体创作的影片。在苏维埃的统治之下，原来为富人所有的豪宅都要被分配提供给穷人家居住。《共居》中一个富有的教授与一个贫穷的工友同在一所学校工作；当工友和他的女儿被安排到教授的豪宅居住时，教授的妻子曾极力反对。但最后大家都学会相安无事地居住在一起（图6.1）。

图6.1　《共居》中的结尾是一组欢呼革命的战士的记录性的镜头，这使得这部相当粗糙的早期的苏联电影具有一种切近的历史气息。

图6.2　《工程师的计划》剧照。这里运用了一组连续剪辑的镜头，表现了在阳台上的女子向下扔东西，欲引起下面两个过路男子的注意。

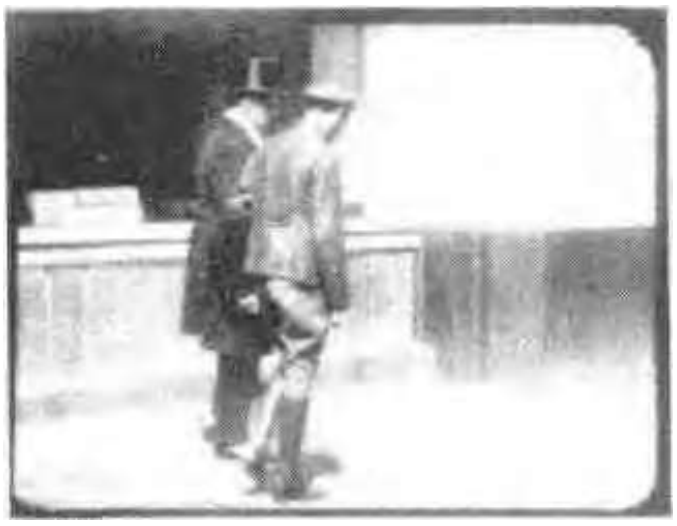


图6.3　同上。远景，两男子注意到了有东西落下并寻找。

1918年也是两个20年代声名卓著的青年导演初试身手的时候。这一年6月，吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）负责拍摄人民教育委员会的第一部新闻影片。随后他成为蒙太奇运动中最重要的纪录电影工作者。十月革命之前，列夫·库里肖夫（Lev Kuleshov）为坎兹宏科夫公司拍摄了《工程师的计划》（*Engineer Prite's Project*，1918年上映），在此之前他曾在这家公司任场景设计师。这部影片现在只保留了一些片段，但这些片段已经表现出库里肖夫与同时代的导演的相异，他运用好莱坞风格的镜头剪辑原则（图6.2-6.6）。库里肖夫在此后的教学和著述中进一步详细研究了好莱坞风格镜头剪辑的意涵。

虽然还有这样一些暂时性的有所进展的迹象，但1918年苏联电影遭受的两个打击是相当沉重的。第一个打击是，革命后远

图 6.4 同上。切入男子捡起东西的镜头。

图 6.5 同上。中景，男子四处张望。

图 6.6 女子正低头看他的反打镜头。这场戏接下去的场景也是用流畅的连续剪辑风格完成的。

走他乡的公司也带走了他们所有的资产，苏联因而非常缺乏电影的生产设备和原料，因为苏联本地都没有能力生产。5 月，苏维埃政府曾把一百万美元的信贷资金交付给一次大战期间就在俄国营业的电影发行商贾克·奇勃力欧(Jacques Cibrario)。奇勃力欧在一次赴美的采购时买了一批无法使用的旧货，而且把大部分的金额卷款潜逃。这次惨重的损失使得俄国本来就很紧张的外币丧失殆尽。也难怪自此以后政府不太愿意再给电影工业拨付大笔金额。第二次打击出在 1918 年的 6 月，因为当时的法律规定所有私人收藏的原料都必须向政府登记。制片公司和经销商就马上藏匿起了胶片原料，这使得原料短缺现象越来越严重。

由于这些原因，1919至 1920 年之间，苏联的电影制作量非常之少。其中大多也是新闻影片和尽是单调的亲苏内容的宣传短片。当时还有极少数的私营公司继续制片，如罗斯(Russ)就于 1919 年开拍根据托尔斯泰的名作《波里库什卡》(*Polikushka*)改编的电影。严重的饥荒和寒冷给电影工作者带来了几乎难以想像的艰辛困难，此外制作拷贝材料也极为短缺，这些因素都使得这部电影直到 1922 年底才得以上映。

当时，苏维埃与白军之间发生激烈的内战，在这期间，苏维埃政府最关心的是要把电影输送到地处偏远的军队和农村。鉴于许多偏远的地区都没有影院设施，苏维埃政府发明了一种宣传列车(agitvehicles)。即用火车、卡车甚至蒸汽船造访各处乡村。这些交

利润大部分来自于进口影片的发行，所以国际贸易在苏联电影工业的复苏中扮演着重要的角色。

虽然电影工业面临着不断增长的困境，但在新经济政策期间仍有缓慢的生长。

1923年出现了一部与进口影片一样受到普遍欢迎的内战题材影片《红军顽童》(*Red Imps*)。本片是导演伊凡·培瑞斯坦尼(Ivan Perestiani)为人民教育委员会乔治亚分部拍摄的。影片叙述了两个少年的故事，哥哥着迷于芬尼摩·古柏(Fenimore Cooper)的探险书籍，妹妹则沉醉于无政府主义小说。当他们的父亲被白军杀害后，两人加入了街头杂耍表演者的行列，后又一起加入红军，成为红军的小侦察兵，过上了如他们以前在书中读到过的那种冒险生活(图6.7)。

1924年电影生产又出现了进一步增长的态势。一开始执导政治宣传短片的犹里·谢叶布兹斯基(Yuri Zhelyabuzhsky)拍摄了《烟贩女孩》(*Cigarette-Girl of Mosselprom*)，这是一部关于街头卖烟女偶然中成为电影明星的时代喜剧。影片中有些场景折射了当年苏联电影工业的一些境况(图6.8、6.9)。另有一部颇受欢迎的影片是由革命前期的老

图6.7 《红军顽童》中，为了保卫家乡，孩子们从桥上翻身跃向桥下驶过的火车。这里影片借鉴了1910年代美国探险影片营造快速节奏的做法。

图6.8 《烟贩女孩》剧照。在电影摄影棚内一部德国电影的宣传广告画下，导演正在讲解剧本。

图6.9 《烟贩女孩》剧照。影片最后，女主角的影片的首映在当时也许非常典型的电影院举行。

图6.10 《皇宫与森林》剧照。该片沿袭了保守的拍摄手法：摄影机直接对着后墙壁，演员都取远景，且被限定在画框内，采用正前方的单一光源。

图 6.11–图 6.12《西方先生在苏联的奇遇》，一个苏联官员正在发表演说，下一个镜头是西方先生正在用望远镜观看其演说——虽然这两个镜头完全是在不同的时空中拍摄的。

导演伊凡诺斯基(Ivanovsky)执导的《皇宫与森林》(Palaceand Fortress)。影片讲述了沙皇亚历山大二世时的一个革命者遭受监禁并最后发疯的故事(图 6.10)。几年之后，《皇宫与森林》成为蒙太奇学派的导演们在倡议新的电影风格取向时最喜欢引以为攻击的对象。

库里肖夫在国家电影学校工作室的成员，也于 1924 年拍摄了他们的第一部剧情长片《西方先生在苏联的奇遇》(*The Extraordinary Adventures of Mr.West in the Land of Bolsheviks*)，这是一部影射西方误解苏维埃的欢闹喜剧。西方先生是基督教青年会的一名美国青年，很不情愿地来到莫斯科，在莫斯科，小偷利用他对苏联的偏见，假装要帮助他抵抗“野蛮的”布尔什维克暴徒。影片的结尾利用了库里肖夫效应，把新闻影片和经过场面调度拍摄的片段结合起来(图 6.11、6.12)。由于《西方先生在苏联的奇遇》过度的表演和剪辑，它也许算得上一部边缘性的蒙太奇影片。究其实，随着新一代导演致力于更为激进的电影风格探索，只有由此而形成的“蒙太奇学派”的电影才把苏联电影推向一个真正具有先锋性的电影运动的边缘。

第三节　1925—1933：成长、外销与国家逐渐掌控

一　电影工业的演变

事实证明，作为中央专权的电影发行机构的高斯影业并未能重组电影工业。于是，苏维埃政府于 1925 年 1 月，又成立了一家

新的影业公司——索夫影业(Sovkino)。高斯影业在此之后仍然继续运作并生产了一些小规模影片。其最重要的贡献就是推出了《战舰波将金号》(*Potemkin*)这部蒙太奇运动最为著名的作品,同时也是苏联第一部在海外大获成功的影片。另一家很活跃且持续时间较长的公司是梅兹拉蓬-罗斯公司,这家私营公司由德国共产党集团所有并在财政上予以资助。它也拍摄了不少重要的苏联电影,包括普多夫金的一些默片作品,直到1936年被解散。一些专门的公司,也都持有索夫影业的股份,如在20年代之前专拍军事宣传片的高斯佛彦影业,以及拍摄教育影片,包括拍摄蒙太奇运动重要纪录片导演维尔托夫作品的库特影业。此外还有以列宁格勒为据点的谢萨影业——即后来被称为索夫影业的列宁格勒电影制片厂。当时有一群极具才华的年轻的蒙太奇导演在谢萨影业制片厂工作,最著名的有葛里哥利·科静采夫(Grigori Kozintsev)和李奥尼·卓柏(Leonid Trauberg)的创作小组。

索夫影业不得不应对政府的许多复杂的要求。列宁虽然在1924年去世,但他关于电影的教育意义的信念还继续影响着电影政策。政府要求把电影输送供应给偏远地区的工人和农民。索夫影业也面临着既要在城市建影剧院,同时又要把数以千计的机动放映设备运送到乡下的艰巨任务。而这些流动的影剧院大多是亏损性经营。

索夫影业如何支付这些流动放映点的经费呢?政府并没有补助,因而只能用其他部门的利润来贴补。索夫影业的主要利润收入靠它在苏联发行进口影片。然而,到了1920年代末期,该公司在官方意识形态压力下不断减少进口影片的数量。在这种情况下,索夫影业很希望能通过本土的电影生产和经销获取利润,并进一步通过外销赚取更多的收入。因此索夫影业有了强烈的出口影片的愿望。与此相应的另一个有利条件是索夫影业提携年轻的蒙太奇导演,使得这些青年导演出品的电影可以争取到西方的观众。

外销国外的第一部成功之作是爱森斯坦(Eisenstein)的《战舰波将金号》。这部影片1926年在德国受到巨大的欢迎,随后在许多国家上映。其他的苏联影片,如普多夫金(Pudovkin)的《母亲》(Mother),很快也在国外成功发行。这些电影(主要是蒙太奇风格

电影)所赚取的外汇,都用来购买外国器材,从而推动了苏联电影工业的发展。

当然,索夫影业还有一个目标是制作承载共产主义政府意识形态的电影,借此将其新理念传达给人民大众。早期的蒙太奇电影,对于表现沙皇时代的压迫和历代人民的抗争,常常有充满力度的描绘,因而这些电影的题材颇受赞赏。这些影片无论在票房上还是在评论界都获得了成功,这也使得新生代的电影工作者能在一段时间中,持续地进行先锋性的蒙太奇电影风格实验。

二 新生代导演

20年代的前半期,与当时遍及苏联艺术界各个艺术领域的艺术革新浪潮相应,一群新生代的电影工作者开始步入电影创作领域。对于这群导演来说,布尔什维克革命是一个具有转折性意义的关键事件,这部分原因也是因为他们都还相当年轻,可塑性强。当然,被伙伴们昵称为"小老头"的爱森斯坦却是在26岁时,才开始创作他的第一部剧情长片的。爱森斯坦出身于波罗的海利加(Riga)地方的一个中产阶级家庭,从小受到良好的教育,精通俄语、英语、德语和法语。他曾回忆在他8岁游览巴黎时,因为看了一部梅里爱的影片而开始对电影发生了兴趣。两年之后他观看了马戏团的表演,同样着迷于这种通俗的壮观场面。遵从他父亲的愿望,爱森斯坦1915年开始攻读工程学。爱森斯坦曾参加革命,内战期间也曾用其工程技术知识建筑桥梁。然而,他还是对艺术情有独钟。这期间他也为宣传列车布置装饰,为给红军表演的小型喜剧剧场设计场景。在那个风行构成主义的年代,把工程技术与艺术创作结合起来也不会太矛盾。而且,在其毕生的经历中,爱森斯坦也一直把他的电影创作与他建筑桥梁的经验相连结。

1920年内战快要结束时,爱森斯坦远赴莫斯科并参加普罗剧团(Proletkult Theater,也称工人文化剧团 Worker's Cultural Theater)。在这里他担任一些戏剧的布景设计并与其他人一起执导戏剧。1921年,爱森斯坦(与他的朋友,也是一位未来的蒙太奇电影导演尤特·凯维奇(Yutkevich)进入梅耶荷德(Meyerhold)指导的戏剧工作室,他至此一直视梅耶荷德为其艺术启蒙老师。1923年,爱森斯坦执导了他的第一部戏剧《每个聪明人的单纯性》(*Enough*

立了电影之重要性的信念之后，他加入库里肖夫的工作室，同时学表演和导演。他的第一部剧情片典型地体现了关于心理反应以物理条件为基础的结构主义思想。他拍摄的纪录片《头脑的机械》(*Mechanics of Brain*)，即是记录伊凡·巴甫洛夫(Ivan Pavlov)关于生理学刺激反应的著名实验。1926 年，普多夫金拍摄了他的第一部剧情长片《母亲》，这部影片有力地推动了蒙太奇运动的发展。库里肖夫工作室的另一位成员鲍里斯·巴尔涅特(Boris Barnet，1902 年出生)，原来学绘画和雕塑，革命之后曾希望自己成为一名拳击师。他参与了《西方先生在苏联的奇遇》以及 20 年代中期其他一些影片的演出，他还执导了《特鲁勃纳雅街上的房屋》(*The House on Trubnoya*)以及其他一些蒙太奇风格的影片。

另一位与库里肖夫一样，在革命时期就开始执导影片的重要电影工作者是吉加·维尔托夫(1896 年出生)。1910 年代的中期，他写诗并进行科幻小说创作，还创作所谓的即物音乐(musique concrete)，其艺术理念深受立体未来主义的影响。在 1916 至 1917 年期间，他又开始研究医学——直到 1917 年接管人民教育委员会的新闻影片制作。接着，他于 1924 年开始拍制具有剧情长度的纪录影片，其中一些影片运用了蒙太奇风格。

最为年轻的蒙太奇电影导演，是 20 年代初期从列宁格勒戏剧界冒出来的科静采夫(Kozintsev，1905 年出生)和特拉乌别尔格(Trauberg，1902 年出生)。科静采夫、特拉乌别尔格和尤特凯维契(Yutkevich，1904 年出生)三人，在他们还只有十多岁的时候，就共发起成立了一个叫做"奇异演员养成所"(Factory of Eccentric Actor，FEKS)的组织。这个戏剧团体热衷于马戏表演、美国通俗电影、酒吧娱乐以及其他一些娱乐形式。他们以立体-未来主义的方式，发布鼓动性的宣言——《给大众趣味一记耳光》(*Slap in the Face of Public Taste*，1912)。1922 年，他们所界定的表演取向与传统剧场是完全背离的："从情感到机械，从痛苦到游戏。技巧是马戏式的表演。心理则要本末倒置。"[1]他们采用通俗娱乐的技巧来调度戏剧性的事件，到了 1924 年，他们以一部喜剧短片《十月姑娘的奇遇》(*The Adventures of Oktyabrina*，现已失传)开始步入电影界。尤特凯维契接着开始拍制他自己的蒙太奇电影，科静采夫和特拉乌别尔格则合作执导了这一运动的几部重要作品。

[1]引自科辛恩夫、卓柏、犹凯维奇与 Georgi Kryzhitsky 合著的 *Eccentrism*. Richard Taylaor 译于 *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 1939*, ed. Taylor and Ian Christie (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), p.58.

爱森斯坦、库里肖夫、普多夫金、维尔托夫和"奇异演员养成所"的成员，是早期苏联蒙太奇电影运动的主要成员。其他一些电影导演则接受了他们的影响并发展了这种电影风格。尤其是一些俄罗斯共和国以外的电影工作者，进一步发扬光大了这一电影运动。其中最为突出的就是乌克兰最重要的电影导演亚历山大·杜甫仁科(Alexander Dovzhenko)。内战期间，杜甫仁科曾服役于红军，并在20年代初期，在柏林担任外交官。在那里，他曾潜心钻研艺术，回到乌克兰之后，他当过一段时间的画家和漫画家。1926年，他突然转向电影拍摄，并且在1927年执导他的第一部蒙太奇电影《兹文尼郭拉》(*Zvenigora*)之前拍制了一部喜剧片和一部间谍恐怖片。他的第一部蒙太奇电影《兹文尼郭拉》是根据乌克兰一段朦胧暧昧的民间传说改编的。影片比较晦涩难懂，但展现了一种原创的风格——强调诗意的影像而淡化电影的故事叙述。杜甫仁科接着又拍摄了两部更为重要的蒙太奇电影，即《军火库》(*Arsend*)和《土地》(*Earth*)，它们同样也以乌克兰为背景。

三　蒙太奇电影工作者的理论著述

20年代中期，苏联的电影理论出现了繁盛之势，电影评论家和电影工作者纷纷探寻理解电影的科学方法。与法国印象派电影工作者一样，一些蒙太奇电影导演，认为理论与制作之间关系极为密切，他们撰写文章阐述自己的电影观念而且正是在反传统电影的立场上结成了联盟。人们一般都把蒙太奇看做激发观众的革命电影的基础。然而，蒙太奇导演的理论著述其实在很多重要方面都有分歧。

在许多层面上，库里肖夫都是这一群体中最保守的理论家。他极为欣赏美国电影中简洁叙事的技巧。他所论述的蒙太奇，主要是指以清楚陈述和情绪感染为目的的剪辑技巧。这种蒙太奇观念也影响了普多夫金。这表现在他于1926年出版的两本有关电影拍制的小册子中，而且这两本书很快即被翻译成西方文字出版(英译名为《电影语言》，*Film Language*，1929年出版)。普多夫金在这里所论述的"蒙太奇"大致是指一种充满活力的、通常不连贯的叙事剪辑。

维尔托夫的观点则更为激进。他是一个构成主义者，特别强

调纪录片的社会效用。维尔托夫把当时的剧情影片称作“电影鸦片”(cine-nicotine)，因为它像一种使观众对于社会的感觉和政治现实逐渐迟钝和麻木的毒药。对他来说，“无意中捕捉到的生活”才是一部电影的现实的基础。蒙太奇不仅仅是一种独立的技巧，更是影片制作的全过程——从确定主题到拍摄脚本，以及影片片段的组合都涉及到对“影片材料”的选择与组合。至于剪辑，维尔托夫强调电影工作者应该做到对镜头之间的差异——诸如明亮与暗淡的对照、慢动作与快动作的对比等。正是这些差异或“间隔”，成为一部电影对观众发生影响的基础。

爱森斯坦发展出的蒙太奇观念是极为复杂的。他坚持认为蒙太奇不仅仅局限于剪辑，甚至也并非一般的构成主义艺术，而是一个同样存在于传统的戏剧、诗歌和绘画中的普遍的形式原则。1929 年，他在一篇极为大胆的文章中主张，蒙太奇的原则应该理解为各个元素之间的冲突，他宣称镜头不应视作如普多夫金和库里肖夫所持论的看法，而应该视作是彼此激烈冲突的。对于爱森斯坦来说，这种冲突很像马克思主义关于辩证法的思想：两个对立的元素经冲击产生了新的，超越于原来元素的综合体。蒙太奇能够迫使观众感受到元素之间的冲突，进而在他或她的心中产生新的理念。

在对立冲突的蒙太奇中，爱森斯坦预见到了一种“理性”电影的可能性。这种电影并不试图讲述一个故事，而意在传达一个抽象的理念，恰如一篇论文或一篇政治宣言所能做的那样。他甚至梦寐以求拍摄马克思的《资本论》，通过影像和剪辑(而不是口头语言)创造思想。他的一些电影就向这种理性电影的拍摄目标迈出了第一步。

实际上，这些电影导演的理论并非与他们的创作实际完全相符。普多夫金和库里肖夫尤其在他们的电影中表现出比起他们的论文更为大胆激进的主张。虽则如是，有一点则是相同的，即所有这些蒙太奇导演的核心人物，都试图通过电影这一独特的言语途径，来鼓动和教育观众，进而呈现这个苏维埃新社会。

四　苏联蒙太奇的形式与风格

许多非蒙太奇风格的苏联电影，大多是一些典型的喜剧影片

或是由传统文学改编的电影。一方面由于蒙太奇导演强调实际冲突，另一方面也因为他们试图寻求宣传布尔什维主义教条的方法，因而他们常常选择革命运动历史中的暴动、罢工和其他一些冲突事件为表现题材。例如，两部纪念1905年"二月革命"失败二十周年的影片《战舰波将金号》和《母亲》，就都是以蒙太奇的风格拍摄的。与此相似，几部纪念布尔什维克革命胜利十周年的重要影片，如《十月》、《圣彼得堡的末日》(*The End of St.Petersburg*)和《莫斯科的十月》(*Moscow in October*)，也都是蒙太奇风格的。

其他的一些历史题材蒙太奇影片则描述更早的革命运动。科静采夫与特拉乌别尔格合导的《新巴比伦》(*New Babylon*)，以关于1871年巴黎人民公社失败的故事为题材，他们的影片SVD讲述了1825年十二月党人的故事。他们有些电影还呈现了沙俄时代的罢工事件(如《罢工》)或内战(如《军火库》)。然而也有一些蒙太奇电影，是批评或讥讽当时社会问题的戏剧片或喜剧片。例如，许多电影批评了由于新政府成立所带来的繁琐政治体制。如乔治亚共和国拍制的荒诞剧《我的祖母》(*My Grandmother*)就对人们必须经过繁琐的种种公文手续才能办妥一件事情的现象进行了嘲讽。

蒙太奇电影的故事结构又如何呢？我们在前面讨论过，法国印象派电影以围绕于个人的行为和心理为重心，德国的表现主义电影则常常运用超自然的或传说的元素来推动其扭曲变形风格的形成。苏联蒙太奇电影在叙事结构上与这两个电影运动很不一样。一方面它们几乎没有任何超自然的事件(惟一例外的是杜甫仁科的《兹文尼郭拉》，这部影片从乌克兰民间传说中采用了元素)。而且，许多蒙太奇电影都不把个体人物看做剧情发展的中心动力，与之相反，这些电影运用马克思主义的历史观，通常以社会力量为事件发生发展因果之源。当然，片中人物有动作也有反应，但他们的动作或反应通常不是他们个性心理和性格的结果，而是缘于不同社会阶级的身份使然。

因而此类主角可以代表一类人甚至一个阶级的人。普多夫金的电影就曾因使用这种手法而著称，如《母亲》和《圣彼得堡的末日》两部影片中的年轻主角，就象征了两类支持不同的革命主张的人。更有甚者，一些影片甚至完全取消了主角而代之以广大群

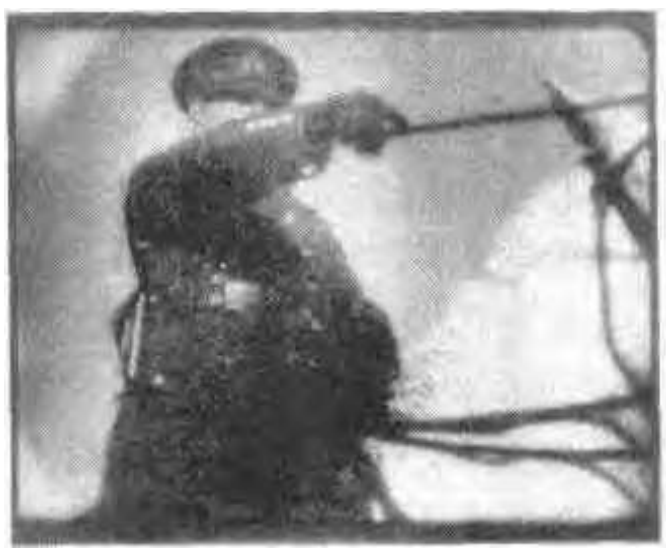


图 6.14–图 6.16 《亚细亚风暴》(*Storm over Asia*) 中关于一个军官的从不同角度拍摄的三个连续的镜头。

众。爱森斯坦早期电影如《罢工》、《战舰波将金号》和《十月》都是如此;在《十月》中,甚至列宁也只是急风暴雨般的革命事件中的一个人物而已。

蒙太奇的导演们相信,通过这种手法而形成的风格可以产生最大限度的艺术张力,从而强烈地感染观众。因此他们的技巧常常与好莱坞式流畅的、不着痕迹的剪辑风格截然不同。尤其是,这些导演常以一种生动而充满活力的方式把镜头并列起来,这在影片的剪辑层面表现出来的特色,恰恰最能体现蒙太奇电影的风格特征。

通过剪辑寻求这种艺术冲击力,形成了蒙太奇电影一个最普遍的特色,就是它们总体而言比当时其他风格类型的电影在镜头数量上要多一些。当时好莱坞电影都是(现在也是)一个动作一个镜头。而蒙太奇电影工作者则常常把一个单独的动作打破,分割成两个或两个以上的镜头。归根到底,一个静态的人或物,本身就可以从若干不同的角度观看并由此截取一系列镜头(图 6.14–6.16)。这种剪辑反映了导演们的一种信念,即认为镜头内部以及镜头之间的剪辑都能够刺激观众。

通过这些数量巨大的镜头,我们能发现蒙太奇导演们的一个更为明确的剪辑思想,这一思想涉及到时间的、空间的以及画面的张力问题。

无疑,连戏剪辑的目的,是试图在一场戏之中给人造成时间

的运动流畅而不间断的感觉。蒙太奇剪辑通常营造或重复或省略的时间关系。重复剪辑往往是一个镜头完全重复，或是部分重复前面的镜头。当几个镜头持续这样重复时，事件在银幕上的时间会显著拉长。爱森斯坦的作品中就有一些使用这一手法的最有名的例证。例如描述水手因受沙皇军官的压迫面叛乱的《战舰波将金号》，影片中有一场戏，一名正在洗碗碟的水手突然愤怒地砸碎了一个盘子。这一只发生在一瞬之间的动作，通过被分散而成的十个镜头来表现（图6.17–6.26）。这样的重叠镜头剪辑，有助于强化这次叛乱事件的第一个反抗行动。在《十月》中，有几场戏如桥梁的升起和克伦斯基走上冬宫的阶梯，花费的时间都比它们在现实中需要的时间更长一些。

图6.17–图6.26《战舰波将金号》中表现了士兵摔碟事件的十个镜头。

省略剪接（Elliptical cutting）形成的效果正好相反。显然，若是一个事件中的一部分被省略了，那么它在影片中花费的时间就比它实际时间短。蒙太奇电影中常用的省略剪接形态是跳接（jump cut）——两个连接的镜头是由在同一个空间里从同一摄影机镜位拍摄而成的，但两个镜头的场面调度已经发生变化了（图6.27）。这种由重复剪辑和省

略剪辑所造成的时间张力，迫使观众极力去寻找影片场景中被表现事件的意义。

尽管在《战舰波将金号》中用多达十个镜头来表现砸盘子事件，但这一动作的发生非常迅速，因为每一个单一镜头都很短。总的说来，无论这些镜头是否有重复剪辑，这种迅速而有节奏的剪接技巧在蒙太奇电影中都很普遍。在早期的蒙太奇电影中，有时这种剪辑的速度之快甚至使得有些镜头只有几格的长度。后

来，在《车轮》和一些快速剪接的法国印象派电影于 1926 年在苏联上映后，蒙太奇的电影工作者开始也采用只有一格或两格的短镜头。然而，在大多数事例中，这种快速剪辑所起的作用不像法国印象派电影那样，用来传达人物角色的主观感觉。与此相反，这种快速剪接可以传达富有韵律感的声音（图 6.28），或是用来强化一种通常是狂暴的动作所引发的爆炸性效果（图 6.29）。

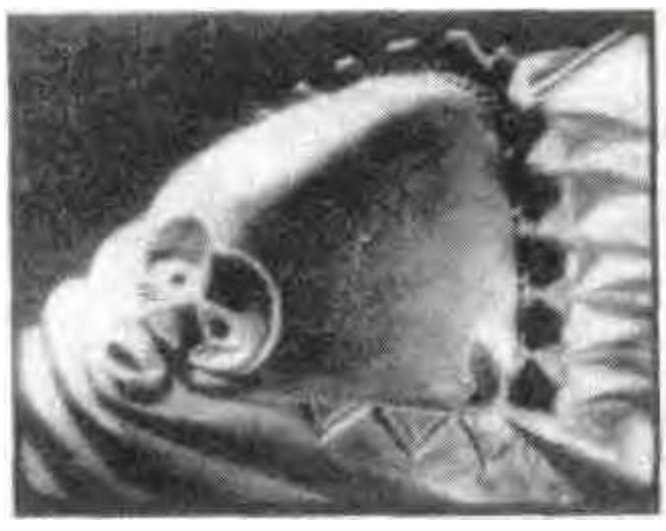
图 6.27《卓诺亚上的房子》（*The House on Trubnoya*）中的两个跳接镜头。这位妇女看到那迎面撞上她的电车，两个特写镜头显示了她极端恐怖的脸，第一镜头中的她紧闭双眼，而在快速插入的第二个镜头中她已惊恐地睁大了眼睛。

上述例子显示蒙太奇冲突可以由镜头之间的时间性关系而形成，除此之外，蒙太奇剪辑也可以通过空间关系制造冲突。而且，蒙太奇电影工作者不会像好莱坞电影所做的那样，通过一个清晰而直接的场所引导观众。与此相反，观众必须积极主动地去整合镜头，追究事件到底是如何发生和进行的，就像库里肖夫实验中的观众一样，被迫去构建一个连贯统一的时空。以《战舰波将金号》中的摔盘事件为例，爱森斯坦正是通过水手在镜头之间位置的错乱配置，创造了一个充满矛盾张力的空间。这名水手先是从左肩往下甩盘子（图 6.20），接着在下一个镜头中，我们会看到他已经把盘子举过了他的右肩（图 6.21）。

苏联的电影工作者也运用交互剪辑手法来创造不寻常的空间关系。正如我们已经知道，交互剪辑的技巧从 20 世纪第一个十年就已经开始流行，并且最常用来表现同时发生在不同空间里的事件（如格里菲斯的《一个国家的诞生》）。在苏联，它还被用来表达更为抽象的目的，即围绕一个主题点而把两个不同的事件连接起来。例如，在《罢工》的结尾处，爱森斯坦把一个警官粗暴地挥下双手下令屠杀罢工工人的镜头（图 6.30），与一个屠夫挥下屠刀宰杀一头牛的镜头（图 6.31）交互剪辑在一起。这场戏继续在

图6.30–图6.31 《罢工》中，警官下令屠杀罢工工人的镜头与屠夫挥刀宰牛的镜头交互剪辑。

图6.32–图6.33 《十月》剧照。当“剧情相关元素”——克伦斯基的镜头，与“非剧情相关元素”——拿破仑人像的镜头剪辑在一起时，一个理性观点就产生了。



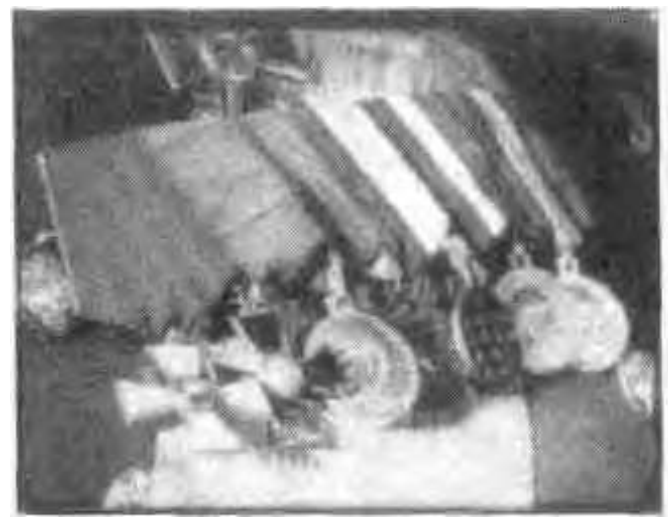


图6.34–图6.35 《十月》剧照。影片通过“非剧情元素”的镜头剪辑，来强化宗教信仰的冲突和单纯的爱国主义精神，进而说服鼓励士兵们献身。

剪接手法，镜头在监狱中的主角与河流中解冻的冰块之间移动，表现了主人公在得知有一个营救他的计划时的满腔希望。这里没有任何暗示显示主人公可能真的想到了河流中的冰块——就像法国印象派电影常做的那样。最后，当普多夫金把一个游行示威的镜头与汹涌澎湃的河流交互剪接在一起时，这个影像就更被赋予一种明显的社会意义了。

《罢工》中“屠杀”一场戏，运用了另一种常见的蒙太奇手法，即非剧情相关镜头的插入(nondiegetic insert)。“剧情相关元素”

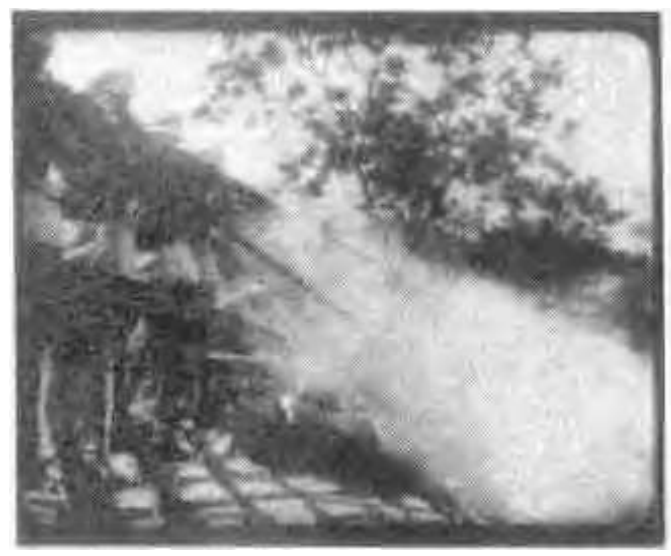


图 6.36–图 6.37《战舰波将金号》剧照。

图 6.38–图 6.39《祖母》中，两个并列的打字员的倾斜取景的画面暗喻了对官僚主义的讽刺。

图 6.40–图 6.41《中国代表》(China Express，伊亚·卓伯 Ilya Trauberg 执导）中手持步枪向右瞄准的士兵的中景镜头，紧接着切入相同的影像，但此时枪头却是指向了左边。

(diegesis)指涉电影故事的时间和空间，或者说，只要是这个故事世界之一部分的元素就是“剧情相关元素”。而非剧情相关元素则存在于这个故事世界之外。例如，在一部有声电影里，一个不是剧中角色的叙事者的声音，就是非剧情相关的声音。再如《罢工》中被屠杀的牛与罢工工人之间，并没有任何因果的或空间上或时间上的关系。影片中插入这些非剧情相关的影像，是为了制造一个隐喻：工人们就像牛一样被杀戮。事实上，通过非剧情相

关镜头的运用来创造理性和思想，正是爱森斯坦“理性蒙太奇”理论的核心。

《十月》就广泛地运用了理性蒙太奇的手法。影片中临时政府的首领克伦斯基，就被比成拿破仑(图 6.32、6.33)。电影中最为复杂的理性蒙太奇的运用，是一个首领号召士兵“为了上帝和国家”战斗时的镜头剪辑。这一镜头剪接上一系列关于不同文化的神像和教堂的非剧情相关镜头，然后是一些军人徽章的镜头(图 6.34、6.35)。理性蒙太奇通过镜头之间的冲突产生其独特效果，正是通过对一些没有明显因果关系的镜头的并列，电影工作者引导观众去把这些镜头联系起来，并产生思想。

蒙太奇导演通过镜头之间富有冲击力的画面对比把冲突剪辑的手法又推进了一步。有时候，一次剪接可能带来在构图中方向上的突然改变。《战舰波将金号》片中敖德萨阶梯(Odessa steps)一段，可能是所有蒙太奇电影中最负盛名的一场戏。它主要也是通过画面冲突的剪接而产生其惊人效果的（图 6.36、6.37)。无疑，影片中这一连串剪辑产生的效果不断累积，有助于增强紧张感。有时候在其他一些电影中，画面冲突的剪接也可能

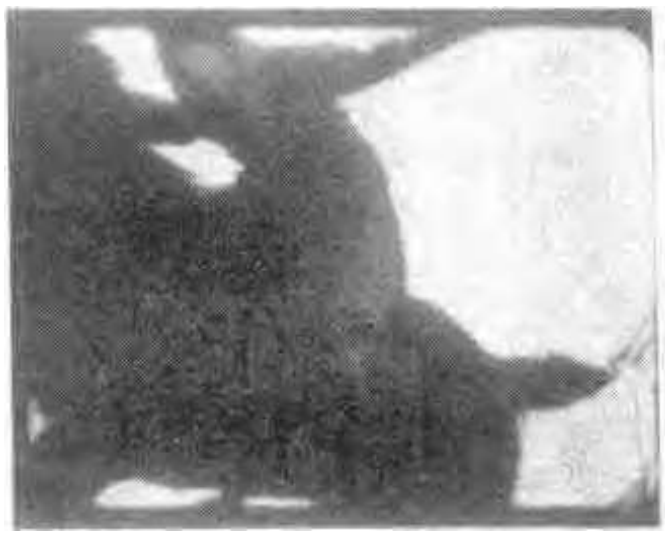


图 6.42-图 6.43 《母亲》剧照。

图 6.44 《中国代表》中低角度取景的镜头。

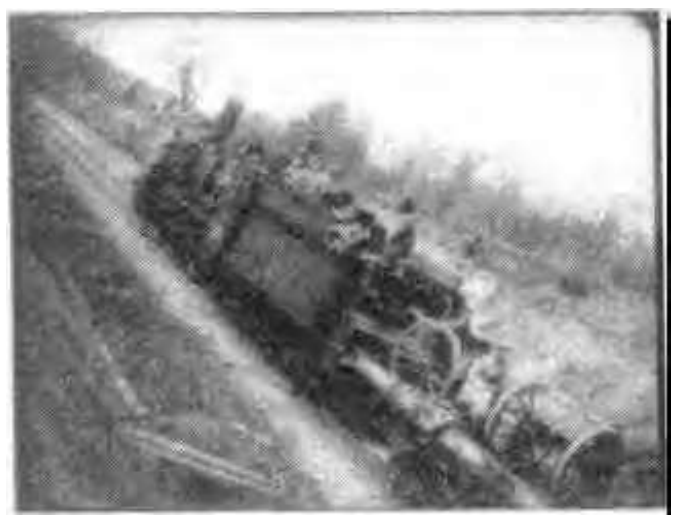


图 6.45 《兵工厂》剧照。运载普乌克兰士兵的火车似乎要冲上斜坡，渲染了火车巨大的动势。

图 6.46 《彼得堡的末日》剧照。普多夫金为了讽刺那些想使俄国继续参战进而从中获利的奸商，故意只呈现他们颈部以下的身体。

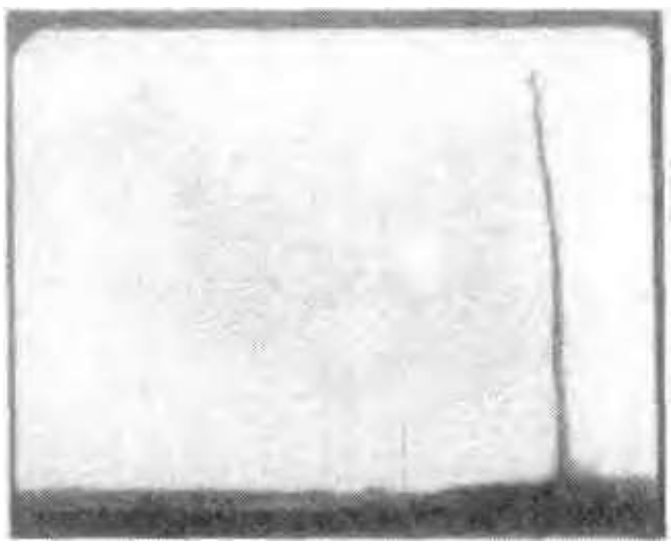


图 6.47 《土地》剧照。导演为了突出乌克兰广袤的土地，常常使画面除了天空别无他物，地平线被压得极低。

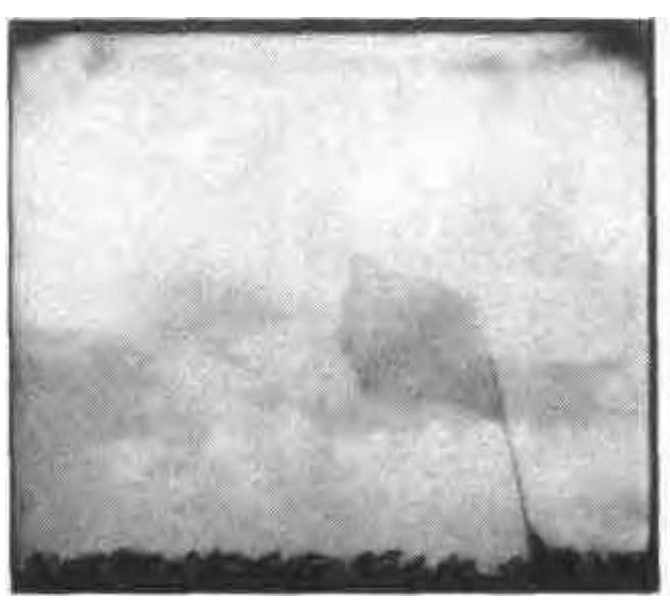


图 6.48 《逃兵》剧照。普多夫金运用相似的手法暗示工人的示威运动即将遭到警察的攻击。

图 6.49 《持摄影机的人》剧照。

产生喜剧性(图 6.38、6.39)。

还有一种极为惊人的画面对比剪辑手法是由一个影像剪接上另一个相同的影像，但后者却是左右相反或者是上下完全倒置的(图 6.40、6.41)。如在普多夫金的《母亲》结尾时，马上的士兵攻击示威的工人，剪辑的节奏不断加快，最后在士兵在摄影机前疾驰而过的几个短镜头时达到高潮，骑马士兵先向右疾驰而过，接着又向左(图 6.42)，然后是一个方向颠倒的镜头(图 6.43)。这样的剪接无疑颇能产生强烈的刺激感和震撼力，尤其适合于用来强化观众对暴力行为的印象。

虽然苏联的导演认为电影艺术的品质主要取决于剪辑，他们也认识到如果单个镜头拍得尽可能具有震撼力的话，就更能强化镜头并列剪辑的效果。因而他们也以独特的方式使用摄影机。许多蒙太奇电影的镜头都避免传统的胸部高度、平直的取景方式，而是运用更具活力的角度。低角度的取景使建筑物或人们背对着空旷的天空，这就使得人物显得威严可怖(图 6.44)或充满英雄气概。有时候，倾斜或偏心的取景也使影像更具活力(图 6.45、6.46)。蒙太奇的导演还常常喜欢把地平线置于画面构图的极低处(图 6.47、6.48)。

图 6.54 《旧与新》剧照，前景中发怒的公牛庞大的体积与处于后景中依稀可辨的农夫、母牛形成了鲜明对比。

图 6.55 《小事件》(*A Simple Case*)中，导演也用不同的景深安排骑兵，安置在景深处的骑兵，与前景的骑兵形成一大一小的对比。

图 6.56 《母亲》剧照。一个典型的不打背景光的镜头。

图 6.57 《旧与新》剧照。该片启用了非职业演员，从而塑造了一个非常真实的农妇形象。

接的结果。因此他们也在单一镜头中进行场面调度和元素的并列，借此加强对观众产生的冲击力。诸如结构、形状、面积、色彩等元素的对比，都能置于一幅单一的画面中完成(图 6.51)。在这种情况下，结构也能起到同样的作用(图 6.52)。

我们已经讨论过一些含有相反运动方向的镜头是如何剪辑在一起的。实际上，一个单一镜头也可以运用这个原则，把影像置于多个运动方向中（图 6.53)。这种模式也适合于在一个镜头中制造张力，如在《战舰波将金号》中砸盘子那场戏中(图 6.19–6.28)，水手 T 恤上的横条就与他们背后墙上的直条形成冲突。虽然这样并置的精确效果很难确定，但我们可以想像，如果墙壁只是单一的白色时我们的印象就可能会很不一样。最后，场面调度的元素被置于不同景深的镜头中也能制造出面积的并列(图 6.54、6.55)。当这些镜头与其他镜头剪辑在一起时，它们之间多重的冲突关系无疑最终使得其内涵更为复杂。

灯光也可以赋予蒙太奇电影一种独特的外观。苏联的电影布景一般不使用柔和的辅助光，因而人物总是出现在黑色的背景之前（图 6.56)。我们还能注

图 6.58　《西方先生在苏联的奇遇》剧照。

意到这名军官的面部很暗，而两侧则有强光照射，这种人物灯光造型手法在蒙太奇电影中很普遍。

蒙太奇电影运用多种多样的表演风格，其风格从写实性到高度的风格化都可以同时并存于同一部电影中。由于蒙太奇电影中的许多角色人物，都代表了某一特定社会阶级和职业，因而导演们一般启用类型演员(type-page)出演，这些类型演员往往是一些仅从外形就可以看出他们所饰演者身份的非职业演员(图 6.57)。当然，并不要求这些人在现实生活中的职业与电影中一样，爱森斯坦在《战舰波将金号》中挑选了一位瘦小而谨小慎微的人来演医生，这只是因为他"看起来"像医生，虽然他在现实生活中以挖煤为生。

选用类型演员出演人物的方法显然趋近于现实主义，但实际上许多蒙太奇电影演员，都借鉴了构成主义剧场和马戏表演的风格化技巧，如动作举止的机械夸张和表演的怪异乖谬。与剧场表演一样，机械夸张的电影表演着意于对体态的控制而非微妙的情感变化。蒙太奇电影的导演们乐于调度演员互相扭打，或者与工厂设备纠缠在一起。这种风格类型的表演极尽怪异乖谬之能事，表演者的行为举止就像是小丑或闹剧。库里肖夫的妻子亚历山大·科克罗拉(Alexandra Khokhlova)以及他的工作室的一些成员，提供了这种怪异表演风格的生动例证。科克罗拉的身材又高又瘦，她避开光彩华丽的女影星的形象，代之以龇牙咧嘴和鬼头鬼脸的姿态(图 6.58)。爱森斯坦的《罢工》以及科静采夫、特拉乌别尔格一起合作导演的一些无声影片中都不乏此类怪异风格的表演。

第七章　好莱坞默片晚期：1920—1929

第一节　制片厂的电影拍制：导演、明星与类型

好莱坞电影工业的扩张与合并的历程，伴随着从1910年代开始发展起来并越来越趋于优雅流畅的古典好莱坞连贯性剪辑风格的成熟。

到了1920年代，大型的制片公司都有“黑暗”的，遮拦住所有的阳光，并且可以让所有的场景都用人工设备来照明的影棚。场景的背景以暗淡的辅助光使其显得模糊朦胧，而主要人物则用通常置于布景后面高处的背光光晕来凸显他的轮廓（图7.1）。主要光源或者说最亮的光，从摄影机的一侧照来，同时另一侧较暗的次一级的辅助光则淡化了阴影。这个三点照明的系统（主光、辅助光、背光）成为好莱坞电影灯光技巧的基础。它创造了一个又一个华丽优美、构图连贯完整的镜头。

图7.1 《婚姻圈套》(*The Marriage Circle*)中，来自布景后面高处的背光光晕勾勒出了人物的轮廓。

图7.2 《老伙伴》剧照。城郊，女主角停下来向左张望。

到了1920年代，连贯剪辑的语言体系的确达到了复杂而精微的程度。视线的配合或相称，镜头的巧妙切入，微小的构图变化……等等，都很好地展现出一连串场景空间中需要重点表现的部分。例如，在约翰·福特1920年的西部片《老伙伴》(*Just Pals*)中，一个母亲焦虑痛苦地等待着儿子把一只遭遗弃的小动物溺毙。她儿子虽然假装要溺毙

小动物,但其实是放走了它。这一段复杂的动作通过一系列细致的构图的细节而渐次呈现出来,而且是被剧中的女主角观看到的。(图 7.2-7.10)。

图 7.3 《老伙伴》剧照。随着她的视线,一个小男孩拎着一个口袋站在栅栏边,向右张望。

图 7.4 《老伙伴》剧照。切入另一个中景镜头:栅栏边,一个妇女在哭泣。

通过此类剪辑和灯光的技巧,我们会发现好莱坞的电影风格具有相当的灵活性。1920 年代期间,一代电影导演凸现在美国电影的前台位置,而且他们也在此后三十年甚至更长时间都主导着美国电影业。他们中的一些人,如福特和金·维多(King Vidor),都于 1910 年代就开始有相当规模的执导,此时则已声名卓著。与此相似,虽然一些早期影星,仍然维持着他们的受欢迎的地位,但更多的影星则是后来居上。一些原有的电影类型仍继续发展,以往总是被归入短片之列的打闹喜剧和西部片,此时则早已声名大振。新的类型电影也开始出现,如反战电影。也许最重要的是,随着好莱坞电影国际市场的日益巩固,影片的投资增长了,这使得一些重要的导演能够按自己的意愿拍摄预算高昂的影片。

图 7.5 《老伙伴》剧照。男孩不安地向栅栏内张望,开始将口袋中的东西倒入里面。

一　1920 年代初期预算庞大的电影

雷克斯·英葛兰(Rex Ingram)所执导并于 1921 年公映的《启示录四骑士》(*The Four Horsemen of the Apocalypse*),典型地表征了这一新时代的几个趋势。这部电影由地铁公司拍制,而这家公司不久前刚被正在扩张的劳埃斯公司收购。英葛兰曾拍过一些小制

图 7.6 《老伙伴》剧照。一群小猫从口袋中掉到地上。

图 7.7 《老伙伴》剧照。最后，一个远景镜头交代了地点，这个妇女和男孩正在把空袋子扔向河里。

图 7.8 《老伙伴》剧照。观众可以看到袋子落水后泛起的涟漪。

图 7.9 《老伙伴》剧照。远景，两人离开，男孩不停地安慰妇女，事实上，她一直未曾注意到男孩之前的举动。

作影片，他对这部由畅销书改编而来的影片掌握了相当的主动权。这部影片叙述了一战期间一个南美家庭的命运遭际，从一个新的视点表现战争。虽然它还是将德国人表现成邪恶的野蛮人，但是它表现的是战争的毁灭性后果而非其辉煌(图 7.11)。虽然如此，这部电影的主要的成功原因，也许可以归功于影片中主演那对绝命鸳鸯的鲁道夫·瓦伦蒂诺 (Rudolph Valentino) 和爱丽丝·泰芮(Alice Terry)。他们也正是因此而迅速奠定其明星地位(图 7.12)的。

瓦伦蒂诺不久就受聘于派拉蒙，成了那个年代日场电影的偶像之一。他还以《酋长》(*The Sheik*，1921，乔治·梅育福 George Melford 执导)等影片确立了其颇受欢迎的“拉丁情人”形象。他愿意扮演非常通俗的角色，也能塑造自嘲性的形象。他 1926 年的英年早逝在他的许多狂热的影迷中引起了极度的痛苦。爱丽丝·泰芮嫁给了英葛兰之后，主要在英葛兰的后期影片中继续演出。英葛兰对好莱坞的一些限制极感不适，尤其是在 1924 年地铁公司被并入米高梅公司之后。由于不愿在路易·梅育和埃尔文·托伯的严苛的掌控下工作，英葛兰在法国为米高梅拍了

几部影片，包括《万能药方》(*Mare Nostrum*,1926)。与一些为米高梅工作而又不愿受拘束的导演一样，他的电影生涯在1920年代末期开始走下坡路。

西席·德密尔从1914年开始一直就是一个非常多产的导演。1920年代期间，他在派拉蒙转而拍摄更为奢华的影片。他的作品最主要的类型之一就是性爱喜剧，他的影片主要由大明星格洛丽娅·斯旺森(Gloria Swanson)主演。德密尔的精于世故的喜剧给好莱坞赢来了豪华奢靡和伤风败俗的名声。正如在影片《你为什么要换妻子？》(*Why Change Your Wife?*)中显示的那样，他的影片充斥着昂贵的女性流行服饰、豪华的装饰，以及性爱挑逗的情境。

当德密尔的影片遭受来自电影检查团体的猛烈攻击时，他总是以同样华美浓郁的、混合着宗教题材的通俗剧电影作回应。《十诫》(*The Ten Commandments*,1923)一片中有一段情节颇有意味，它表现一个年轻人对道德规范极为轻蔑，发誓要冲破所有的戒律。这部影片的核心部分是描绘摩西率领犹太人逃离埃及的一段史诗记载(图7.13)。德密尔这一阶段规模最大的宗教题材影片是《万王之王》(*The King of*

图7.10《老伙伴》剧照。在上述七个交代他们行动的镜头之后，切入一个中景镜头，是窥视到了这一切的女主角惊讶的神情。

图7.11《启示录四骑士》片尾那耸立着无数十字架的阵亡军人的公墓，谴责着战争的恐怖。

图7.12　鲁道夫·瓦伦蒂诺和爱丽丝·泰芮在《启示录四骑士》中。

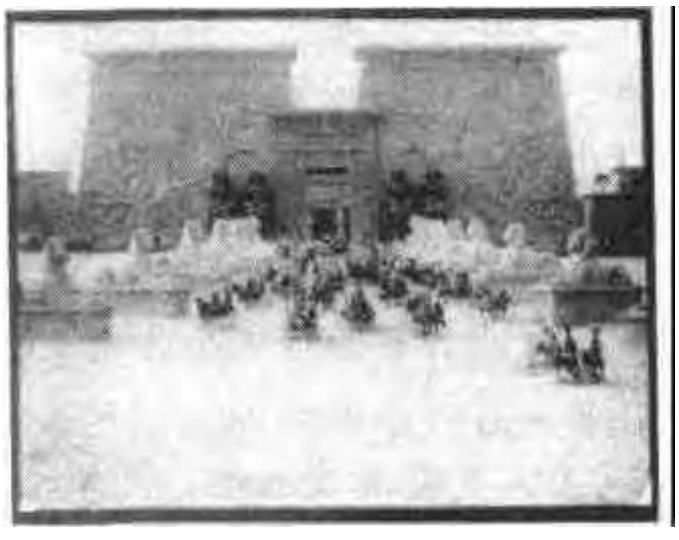


图7.13《十诫》剧照。在巨型布景前，埃及军队出发追捕逃走的犹太人。

图 7.14 《暴风中的孩儿们》剧照。这是影片中令人心酸的时刻，失散的姐妹在巴黎街头不期而遇却又再次失之交臂。

Kings, 1927)。这部影片由于银幕上救世主的扮相而引起了争议。到了有声电影时期，德密尔开始以历史题材的史诗性大片而闻名。

与德密尔相似，格里菲斯也是在转入联美之后，开始拍摄了不少规模宏大的历史题材影片。与他原先受到意大利史诗巨片《神庙》和《暴君焚城录》的灵感启发而拍摄了《一个国家的诞生》和《党同伐异》相似，他此时则接受了刘别谦战后德国时代作品的影响。格里菲斯这一时期最为成功的一部影片，是以法国大革命为背景的《暴风中的孤儿们》(*Orphans of Storm*, 1922)。这部影片由从 1910 年代初期起就与格里菲斯有过密切合作的莉莉安 (Lillian) 和桃乐斯·姬许(Dorothy Gish)姐妹担纲主演(图 7.14)。莉莉安的演艺事业在这一时期达臻鼎盛状态，她与金·维多(King Vidor,《波希米亚人》,*La Boheme*, 1926)和维多·司约史壮(Victor Sjöström)等著名导演都曾合作过。格里菲斯还拍了一部以美国内战为题材的史诗性巨片《阿美利加》(*America*, 1924)。然而，他的下一部名为《美好的人生》(*Isn't Life Wonderful*, 1924)的影片却截然不同，这部影片以德国战后艰难现实为题材，具有写实主义风格。1920 年代中期以后，格里菲斯的作品逐渐不再叫座。他也很快地就不再进行独立制片，转而为派拉蒙公司拍片。在有声电影时代的初期，他还拍了两部影片，包括雄心勃勃的《林肯传》(*Abraham Lincoln*, 1930)。但他后来被迫退休，直到 1948 年去世。

1920 年代期间，并非所有的可以支配巨额预算的好莱坞导演，都可以适应效率极高的好莱坞体制。埃里希·冯·斯特劳亨(Erich von Stroheim)在 1910 年代中期，从当格菲斯的助手开始步入电影界。他也常常在电影中出演，尤其是在一些一战题材的影片中扮演“邪恶的德国佬”的角色。1919 年，环球影业公司提拔他出任导演并执导了《盲目的丈夫》(*Blind Husbands*)，这部影片描写了一对登山度假的夫妇的故事。电影里的妻子被一个无赖诱骗，差点儿要离开她那自我感觉很好的丈夫。这个丈夫正是由埃

受欢迎的明星之一，当然，一旦进入有声电影时代，他的声望很快就消退了。

作为一个无声片的喜剧演员，范朋克从 1915 年步入电影业开始就只出演剧情长片的情形是非常少见的。然而，到了 1920 年代，许多大牌打闹喜剧明星都热切地投身于剧情长片的拍制，因而形成了喜剧类型片。

另一个在 1920 年代得到确立的类型电影是西部片。早期的西部片，往往是一些低成本制作的剧情短片，而且主要在一些小镇的戏院上映。后来派拉蒙公司于 1923 年，推出了一部描绘一支大篷车车队西进旅程的史诗性影片《掩护篷车》(*The Covered Wagon*，詹姆士·克鲁兹 James Cruze 导演)。许多明星出演的庞大的演员阵容，大篷车队跨越河流的壮观场面，使得这部影片在当时形成了一个热点。在当时，虽然低成本的西部片仍然一直成为好莱坞的主打产品，但一些大型豪华的西部片也开始受到相当的欢迎。

约翰·福特初涉影坛时主要拍制一些风格化的、成就平平的西部片。《老伙伴》是一部逾越常规的影片，它描述一个西部小镇的混混，与一个野孩子结交为友，最后因为揭发小镇上的一个盗用公款者，而成了英雄人物的故事(图 7.18)。福特于 1921 年从环球公司转而为福克斯公司拍片。他在福克斯的第一部重要的成功之作是《铁骑》(*The Iron Horse*，1924)。这是一部预算庞大的西部片，明显是直追《掩护篷车》的。这部影片描绘了修建横跨新大陆的铁路的故事，展现了福特对于大自然景观的博大情感。他很快就成为福克斯公司的顶尖级导演，并拍摄了许多不同类型的电影。他在 1920 年代的最后一部西部片是《三个坏人》(*3 Bad Men*，1926)，其中土地冲突的片段给人留下深刻的印象。令人不解的是，他此后转而拍摄其他类型的影片，直到《关山飞渡》(*Stagecoach*，1939) 他才重新回到西部类型片的拍制。但毫无疑问的是，纵观约翰·福特一生漫长的影艺生涯，他还是以西部片闻名

图 7.18　《老伙伴》中，一对古怪主人公在马厩里睡了一晚之后醒来的情景。

于世的。

弗兰克·鲍沙(Frank Borzage)在1910年代期间也曾执导过几部低成本的西部片。其中包括《女枪手》(*The Gun Woman*,1918),这是一个情节冲突比较紧张激烈的故事:一个简陋舞厅的女老板蒂莫瑞丝,当她所爱的人成为一个驿站劫匪时就亲手射杀了他。与福特一样,鲍沙在1920年代期间,转向更大的制片厂拍摄一些享有更高声望的影片,但他很快地也就不再拍制西部片。今天人们提起他,主要也是让人联想到《诙谐曲》(*Humoresque*,1920)那样的以极为煽情的风格描述一个在一次大战中受伤的犹太籍小提琴家的通俗剧影片。然而,鲍沙1920年代的一些优秀影片,其实都是其他类型的影片。《周而复始》(*The Circle*,1925,米高梅出品)就是一部复杂而有序的浪漫轻喜剧。鲍沙于1924年转而为福克斯公司拍片,他与福特一样成为福克斯公司的重量级导演。他在福克斯的第一部影片《懒骨头》(*Lazybones*,1925)是一部散漫、低调的关于一个懒散的青年人的喜剧片,与大多数好莱坞电影的主角不一样,他虽然生活漫无目的,但是他勇于牺牲自己已经岌岌可危的名誉而代为自己所爱女人的妹妹抚养一个孩子。

自1921年《卡里加里博士》在美国上映之后,恐怖片逐渐成为美国电影的一个次要类型。环球公司率先开创了这种类型的电影,主要原因是在其属下有一个叫朗·强尼(Lon Chaney)的重要明星。强尼的表演路子极广,素有"千面人"(the Man of a Thousand Faces)之称,他善于饰演恐怖的角色。《钟楼怪人》(*The Hunchback of Notre Dame*,1923,华里士·沃斯里 Wallace Worsley 导演)首次搬上银幕时,影片中的阿西莫多就是他扮演的。环球公司为本片的拍摄而搭建了一个足以再现中世纪巴黎的豪华场景。1925年版的《歌剧魅影》(*Phantom of the Opera*,鲁帕·朱利安 Rupert Julian 导演)中幽灵的角色也是他扮演的。然而,强尼最让人老是坐立不安的作品是他与导演托德·布朗宁(Tod Browning)合作的由米高梅出品的一些影片。布朗宁对于变态扭曲的故事的偏好与他极为相投。例如,在《隐密》(*The Unknown*,1927)中强尼扮演一个在马戏团要刀的名叫阿隆佐的人,在他的部分演出中他假装手臂伤残。他美丽的同伴(系由年轻的琼·克劳馥 Joan Crawford饰演)总对男人的触摸感到一种心理恐惧,但却完全信任阿隆佐

图 7.19　《隐密》中朗·强尼用了很长时间来为饰演这一角色作准备工作，最后他终于娴熟地用脚代替手来表演了。

(由于他给人的印象是双臂伤残)。为了获得她的永久的爱，他竟然真的切除自己的双臂，但结果却发现她已经爱上了另一个男人(图 7.19)。强尼英年早逝于 1930 年，而布朗宁则继续在 1930 年代拍摄了一些著名的恐怖片，如《吸血鬼》(*Dracula*，1931)和《怪物》(*Freaks*，1932)。

总之，恐怖片是大约在 1920 年代末期，由于德国导演的进军好莱坞而风行一时的。

1920 年代中期之前，强盗片类型在美国电影生产中一直没有占据特殊重要的地位。这段期间有一些情节轻微的犯罪影片，如格里菲斯的《猪巷的枪手》(*The Musketeers of Pig Alley*，1912)和渥许的《再生》(*Regeneration*，1915)。然而，由于禁酒时期促发了有组织的犯罪活动的猖獗，促使了那些衣着光鲜、全副武装的盗匪成了好莱坞影片中引人注目的银幕形象。其中有一部影片对于这种类型电影的定型功不可没，这就是约瑟夫·冯·斯登堡(Josef von Sternberg)为派拉蒙拍制的《下层社会》(*Underworld*，1927)。

冯·斯登堡是通过以独立制作的方式导演并拍摄的一部成本低廉、格调忧郁的自然主义戏剧片《求救的人们》(*The Salvation Hunters*，1925)而步踏入影坛的。这部影片深为卓别林所肯定，虽然其票房不尽理想，但冯·斯登堡正因之而很快受聘于米高梅，但他在米高梅的短暂期间内并没有多大建树。然而，《下层社会》却形成了一个票房制高点。成功的原因之一是影片中那几个与传统人物模式不一样的影星。如影片中那个古怪的主角是由乔治·班考夫(George Bencroft)所饰演的一个珠宝大盗，朴素寻常而又笨拙粗鲁。他遇到一个英国醉汉(克里夫·布鲁克 Clive Brook 饰演)并使他成为其训练有素的助手。而他讨厌人世的情妇(爱馥莲·伯拉特 Evelyn Brent 饰演)却与这个英国人双双坠入爱河，主角原先设计想除掉他们，但最后却非常巧妙地阻挡了警察的突袭，并让他们相携逃离。冯·斯登堡以其丰富浑厚而令人目眩的拍摄艺术讲述了这个盗匪故事，并使这部影片成为他日后作品最具风格

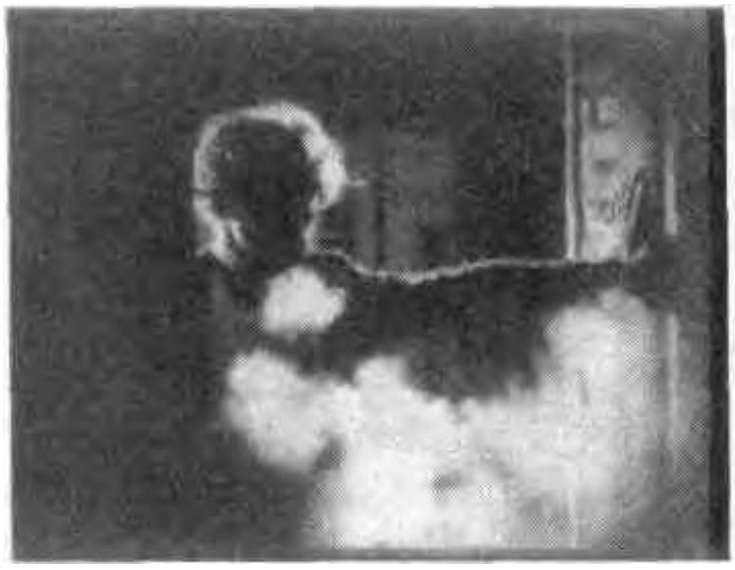


图 7.20 《下层社会》剧照。冯·斯登堡成功地用背景光和烟雾，营造了男主角枪杀对手时激动人心的气氛。这部影片的风格也预示了稍后在 1940 年代兴起的黑帮片的风格特征。

化的标记(图 7.20)。冯·斯登堡接着又拍制了另一部诡异离奇的早期有声强盗片《雷击》(*Thunderbolt*, 1929)，影片仍由班考夫主演。1920 年代期间，他还拍摄了一些其他类型的电影。《纽约的码头》(*The Docks of New York*, 1928)描述的是一个关于轮船加煤工(又是班考夫所饰)与一个妓女因为彼此相爱而获得救赎的灰暗的故事。与《下层社会》相似的稠密拥挤的布景和画面，传达气氛的用光，都使得冯·斯登堡的作品别具一格。《纽约的码头》预示了浪漫通俗片将成为他在 1930 年代所专擅拍摄的影片类型。

三　新的投资和大制作影片

1920 年代期间，华尔街资金投入的增长使得好莱坞制片厂有能力制作庞大预算的影片。一些史诗性电影追随开风气之先的《十诫》而极尽大型布景和华丽服饰之能事。新成立的米高梅公司尤其热衷于生产大制作影片。

米高梅公司担负起这一时期最雄心勃勃的拍摄计划——改编拍摄路易·华莱士将军(General Lew Wallace)的《宾虚》(*Ben-Hur*，此书在当时为仅次于圣经的第二畅销书，由之改编的豪华舞台剧也创票房新高)。这部影片原为高文公司于 1922 年开始制作，策划人试图通过在意大利的实地拍摄而使影片更具真实感。而且恰好当时意大利的劳动力也比较低廉。然而，在意大利的实地拍摄却缺乏在影棚拍摄的效率。面且在拍摄一场海战时可能发生了导致一些临时演员死亡的意外事故。米高梅于 1924 年收购高文公司后，接手了这个未竟的拍制计划，但最后影片的完成却经历了不短的时间和许多的困难。《宾虚》最后终于在 1926 年推出。影片中马车竞赛的场面在一个大型布景中拍摄完成，很多摄影机从各个角度拍摄了这一场面，这就为通过剪辑而再现这场惊心动魄的赛马戏创造了条件(图 7.21)。

米高梅公司此间也拍制了一部重要的反战影片《战地之花》

(*The Big Parade*, 1925)。其导演金·维多在他的家乡得克萨斯州的戏院开始学习最新发展出来的古典好莱坞风格的手法。1910年代，他就从出演并执导一些不甚起眼的影片开始其影业生涯。1924年米高梅公司成立时他进入公司并拍摄过多种类型的电影。他的《青春之酒》(*Wine of Youth*, 1924)，是一个关于三个女性的细腻故事：一个智慧的老祖母眼睁睁看着女儿面临婚姻的危机却无能为力，而同时她的孙女却认为，她妈妈可以在这次破碎的婚姻之外再寻找爱情。《战地之花》更是一部雄心勃勃的作品。影片主角约翰·吉尔伯特(John Gilbert)是这个时期继瓦伦蒂诺后，银幕上最为重要的浪漫型偶像。在影片中他扮演一个第一次世界大战期间自愿从军的富家子弟。影片一开始描绘他在后方与一个法国农村女子坠入情网(图7.22)。此后影片陡然转向史诗般的战争场面(图7.23)。然而，与《启示录四骑士》相比，《战地之花》对战争之恐怖的描绘更加深刻。影片中德国士兵也与其他人一样被视作战争的受害者。影片主角在战壕里与一个奄奄一息的年轻德国士兵在一起时，他不忍杀害反而为他点上一根烟。在此之后，维多1920年代末期和1930年代的一些战争题材影片，也表现出相似的模式，一如既往地表现战争的冷酷和阴暗。《战地之花》成为第一部在百老汇放映超过一年的电影，而它在海外获得的成功则更为巨大。

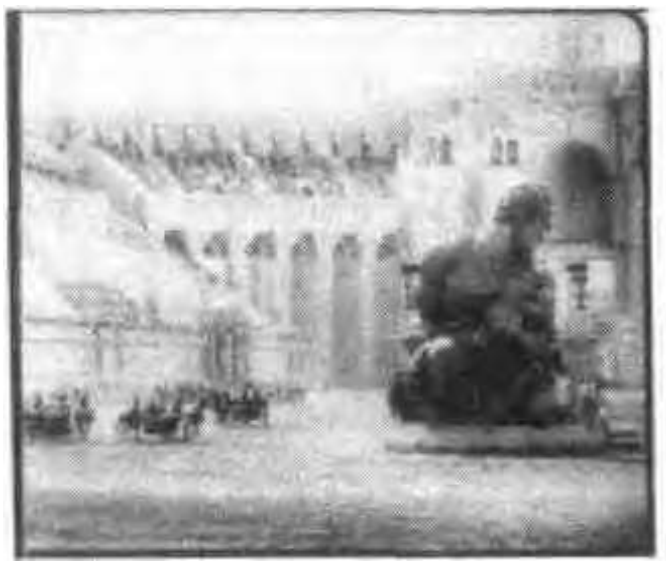


图7.21　《宾虚》中，巨型布景和摄影特效再现了古罗马时代马车竞赛的宏大场景。

图7.22　《战地之花》中男女主人公浪漫爱情暂告一段落，他们拥抱道别，因为男主角不得不奔赴前线。

图7.23　《战地之花》中，装备齐全的大部队浩浩荡荡开赴前线的情景。

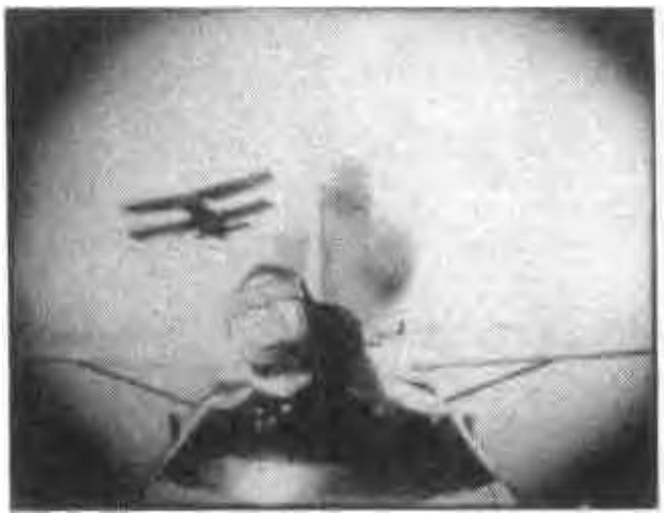


图 7.24 《翼》中，伤亡的德国飞行员以及背景中正在进攻的美国飞机都是在空中实景摄制的，没有使用任何摄影特效。

维多还拍摄过一部显得很另类的影片《群众》(*The Crowd*, 1928)。影片中，一个女工与一个职员结婚，他们的婚姻因为他们孩子在车祸中的丧生而濒临破裂。但常常对导演横加干涉的米高梅强令本片改成一家人和美团圆的大团圆结局。尽管如此，与大部分好莱坞电影相比，《群众》仍然以其对日常生活的真实朴素的描绘而"鹤立鸡群"。

其他一些制片厂也与米高梅一样，竞相投拍超大预算的影片。派拉蒙公司于 1927 年推出了《翼》(*Wings*, 威廉·韦尔曼 William Wellman 导演)，这部影片的格调是悲喜交集，也是关于第一次世界大战的。它这次讲的是两个朋友——杰克和大卫——同时爱上了一个女孩，又同时参军成为飞行员。杰克并没有意识到跟他来到法国成为红十字会司机的他的邻居玛丽也爱着他。饰演玛丽的克拉蕊·萄(Clara Bow)，在 1920 年代中期到 1930 年代初期曾名噪一时。她光彩夺人的自然性感，也成为爵士时代轻佻女郎的代表性形象。她的最为著名的影片是《它》(*It*，克拉伦斯·贝杰 Clarence Badger 导演)，这部影片为她赢得了"它"女郎的称号(这个"它"婉转地暗示她的性感外观)。

与《战地之花》相似，《翼》也成功地把浪漫元素与壮观的战争场面融合在一起。架设在飞机上的手提摄影机捕捉到的空战情景，其所产生的真实感是其他摄影特效所无法匹敌的(图 7.24)。精心的主题运用，纯熟的镜头剪辑，独具匠心的灯光以及摄影机的运动，使得《翼》成为好莱坞默片晚期的一部经典性代表作。当美国影艺学院 (Academy of Motion Picture Arts and Sciences)于 1927 年成立并开始颁发年度奖项(后来又俗称"奥斯卡") 时，《翼》获第一届最佳影片奖。

四　适度预算和反传统的电影

尽管 1920 年代的好莱坞正处于雄心勃勃向外扩张的时期，然而并不是所有重要的美国电影都是大制作。大多数电影还是中

等或低廉预算的。当三大公司掌控了剧院的首轮上映时,五家小公司和许多小型的独立制片公司,则只好瞄准了为邻近或小城镇的影剧院拍制影片。而且,即使那些大型片厂偶尔也会拍一些与他们的一贯风格不同的影片。

冯·斯特劳亨的《贪婪》和维多的《群众》就是此类颇具艺术雄心的有代表性的作品。然而一些偏于中等预算的电影的发行就不那么引人注目。威廉·迪米利(William C.de Mille)就是这一时期一个不依循传统的导演。他似乎一直笼罩在其兄长西席·德密尔(Cecil Blount De Mille)的阴影之下(他们两人姓氏的拼法不同)。他原来是一个剧作家,一次大战之后也拍过几部颇有特色的影片,其中大多描绘一些个性古怪独特的人物。例如,在《祈求青春》(*Conrad in Quest of His Youth*,1920)中,一个从印度归国的英国军人,发觉自己的生活没有了目标。他与自己的表兄一起试图重新找回儿童时期的生活情形。在一场有趣的游戏中,两个成年人发现他们孩童时非常快乐的东西(如燕麦、游戏),现在却无法感到满意,甚至很不习惯。《露露·贝特小姐》(*Miss Lulu Bett*)描绘一个老实的老处女,不得不委曲求全,屈辱地与姐姐一家住在一起。有一次,她逆来顺受地接受了一个重婚者的婚姻,但却发现了其中的欺骗性,惊醒过来之后,她愤而反抗,最终与当地一名教师赢得了幸福的婚姻(图7.25)。

图 7.25 《露露·贝特小姐》中,露露的姐夫责备她不顾自己微薄的工资而买这么一盆小花。

此间还有一位特立独行但却值得一提的天才导演,这就是在1920年代曾与格里菲斯合作的摄影师卡尔·布朗(Karl Brown)。他为派拉蒙公司执导了《坚定的爱情》(*Stark Love*,1927),这是一部杰出的现实主义风格的电影。《坚定的爱情》是一部乡村戏剧,全片均在北卡罗兰纳州以非职业演员实景拍摄。

图 7.26 《坚定的爱情》中实景拍摄的男主角教女主角看书的情景。

影片一反当时影片表现性别的老套，讲述了在一个文化落后地区女性深受压迫的故事。一个渴望接受教育的年轻人却决定放弃他的学费，让一个邻居女孩上大学(图 7.26)。当年轻人粗暴的父亲强行要与女孩结婚时，她以斧头拼死抗争，最后这一对年轻人逃离了这野蛮落后的地方。布朗的导演生涯很短，后来又重新回到摄影师的行当。

反常规反传统的电影在好莱坞并非绝对不能拍，但是它们必须多少有利可图。美国的电影制作公司从国外引进许多成功导演的做法，也证明它们勇于尝试的愿望。这些外国导演中，有些人成功了，但很多人只在好莱坞拍过很少几部影片之后就离开了。

第二节　好莱坞的外国电影工作者

在 1920 年之前，来自国外的电影工作者很少能够闯入美国电影工业的。其中最著名的，是卓别林，从一个英国音乐厅的明星到拍制自己的喜剧影片，而墨里斯·徒尼尔则来自法国。然而到了 1920 年代，美国公司开始制度化地广泛搜罗国外电影人才，而这些外来移民也对美国的电影拍制产生了重大的影响。

由于一些重要的电影潮流在法国、德国、瑞典和欧洲的其他一些地方相继兴起，美国制片厂的主管们认识到这些国家可以成为他们新锐人才的资源。更为重要的是，聘用这些欧洲的顶尖人才，能确保没有任何一个国家可以发展到有足够的实力，而构成对好莱坞全球电影市场的挑战。

美国的公司经常也买下欧洲戏剧和文学著作的文字版权，有时甚至重金聘请这些作者到美国从事剧本写作。

例如派拉蒙公司在 1921 年的一则广告中声称：

> 派拉蒙电影公司诚候所有适合于拍成电影的印刷体的或口头语言形式的戏剧。所有合适的意大利语、西班牙语、德语或法语的出版物，我们都将大量地翻译成英语。我们影片故事的大纲是在每一部生产于美洲、巴黎、柏林、维也纳、伦敦和罗马的舞台剧中脱颖而出的[①]。

制片厂的代表们定期访问欧洲，浏览最新的影片，寻找一些

① Advertisement, Paramount Pictures, *Photoplay* **19**, 4(March 1921):4.

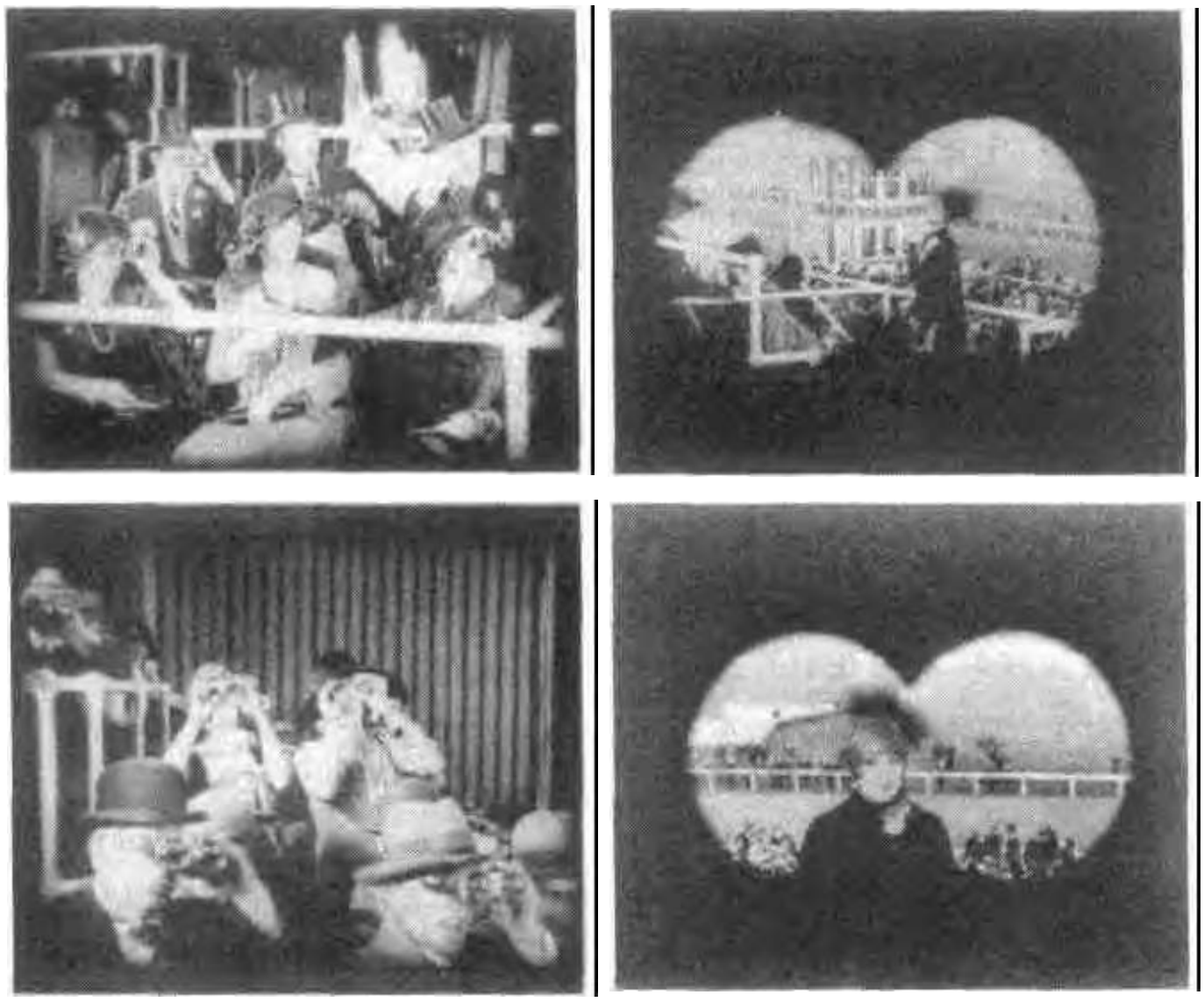


图 7.27–图 7.30《温德米尔太太的扇子》中赛马一场戏中的四个镜头。通过不同人物用望远镜观察形成的景观，揭示了他们各自对这个声誉可疑的妇女的不同态度。

态(图 7.27–7.30)。刘别谦在华纳兄弟公司的重要作品有《结婚集团》(*Marriage Circle*,1924)(参阅图 7.1)、《温德米尔太太的扇子》(*Lady Windermere's Fan*,1925) 和《这就是巴黎》(*So This is Paris*,1926) 等。他还曾重新回到他以前擅长的历史剧类型电影，如为米高梅拍的《学生王子》(*The Student Prince of Old Heidelberg*,1927),为派拉蒙拍的《爱国男儿》(*The Patriot*,1928)就是这类影片。刘别谦稍后在有声电影时代的初期,也证明了他自己仍然是最富想像力的导演之一。

二　北欧电影人来到美国

好莱坞的各大制片厂，尤其是米高梅公司在 1910 年代和 1920 年代早期引进了一些重要的北欧(斯堪的那维亚)导演。米高梅引进了本杰明·克利司生(Benjamin Christensen),他的第一部美国作品，是片名再恰当不过的《魔鬼的马戏团》(*The Devil's Circus*,1926)。影片沿袭了 1910 年代在北欧电影中广为流行的马戏类型电影的套路。克利司生接着还拍摄了一些野蛮的恐怖片，

其中最著名的是《撒旦的七个脚印》(*Seven Footprints to Satan*, 1929)。到了30年代他又回到了丹麦。

墨里斯·史提勒在其《戈司柏林的故事》于柏林上映大获成功之后,很快就被米高梅所聘用。紧随其后的还有史提勒发现的葛丽泰·嘉宝。米高梅安排他们两人合作拍摄《急流》(*The Torrent*),然而史提勒的特立独行和不遵循刻板严格的制片方式的做法,使得不久之后他的导演工作就被撤换。德国制片人艾瑞克·波马(Erich Pommer),此时正在派拉蒙负责一段时间的工作,于是聘任史提勒拍摄由波拉·奈葛丽主演的《帝国旅馆》(*Hotel Imperial*)。这部影片也是史提勒好莱坞时期最有名的作品,影片展现出不少"德国式"的镜头运动,如把摄影机架在一个精心设计的升降设施上进行拍摄。然而,这部影片还是无法再现他在瑞典时期影片所表现出来的明敏智慧和节奏张力。最终,经过多次拍摄计划流产夭折的波折之后,史提勒还是回到了瑞典,并于1928年去世。

1923年,维克多·斯约斯特洛姆(Victor Sestrom)也接到来自米高梅的邀请。面对正在衰落的瑞典电影工业,他接受了聘请。他到美国拍摄的第一部作品是《指名道姓》(*Name The Man*),虽然还有点僵硬,但影片中几个原野景色镜头,已足以让人想起他早期电影中所充满的对自然环境的情感。他的第二部影片《挨打的人》(*He Who Gets Slapped*, 1924),也是一部北欧风格的马戏团类型电影,票房极为成功。斯约斯特洛姆接着拍摄了两部由丽莲·吉许(Lillian Gish)担纲主演的影片。吉许曾长期与格里菲斯合作,后投效米高梅。她希望能拍一部由斯约斯特洛姆执导,由小说《红字》(*The Scarlet Letter*, 1926)改编的电影。而斯约斯特洛姆也证实自己是霍桑(Hawthome)这本叙述爱情与报答的作品的最佳导演人选。他对原野的那份感情在本片中有更为强烈的表现。与此相应,影片中吉许和瑞典男影星拉斯·汉生的表演也非常出色,然而由于米高梅坚持要加上一条次要的喜剧情节线索,因而破坏了影片质朴简约而充满张力的戏剧性效果。

吉许与汉生后来又在斯约斯特洛姆在美国的最后一部电影《狂风》(*The Wind*, 1928)中再度合作出演。这部影片是关于一个移居多风的西部偏远边疆地区的女子的故事。她与当地的一个牧场工人结婚,后来把一个妄图强奸她的人杀害并掩埋,却因为幻

想中好像有一阵强风把尸体暴露出来而濒临疯狂的边缘。虽然影片被制片厂强加了一个美好的结局，但《狂风》仍不失为一部非常具有震撼力的影片。然而，影片的阴森恐怖气氛，以及在它以无声片的形式推出时，正值有声电影来临之际，这些因素都注定了本片难逃失败的厄运。斯约斯特洛姆自此返回瑞典，并在有声电影时代度过相当长的演员生涯。

三　环球公司的欧洲导演

环球公司在五家小公司中属于规模较大的制片厂，且以聘请并出品欧洲导演拍摄的影片而著称。这些导演中的保罗·费荷斯(Paul Fejos)，来自匈牙利，他因为拍摄了一部颇有实验风格的独立剧情长片《最后时刻》(*The Last Moment*，1927)而在好莱坞颇受关注。这部影片有一个片段值得一提，这一片段用不加任何插卡字幕的快速剪辑手法来描写一个濒临淹死的人在生前所见到的最后的景象。《孤独》(*Lonesome*，1928)是一部关于一对工人情侣的爱情故事的影片，情节并不复杂，而且影片是以自然主义的手法来表现的，这在好莱坞很不多见。他接下来的影片，是一部精工细作的早期歌舞片《百老汇》(*Broadway*，1929，目前留下的只是无声片版本)。影片对夜总会的布景明显表现了一种豪华夸饰的表现主义风格，影片还用专门建造的巨型升降机来拍摄，升降自如的摄影机充分发挥了摄影的表现力。费荷斯接着还拍制了一些平平不足道的好莱坞电影，其中包括几部早期非英语语言的有声电影，他后来在1930年代回到欧洲，在几个不同的国家继续拍片。

环球公司还聘请了德国表现主义的重要影片之一《蜡人馆》的导演保罗·莱尼(Paul Leni)。这部影片系莱尼从非常成功的恐怖舞台剧《野猫与金丝雀》(*The Cat and the Canary*，1927)改编而来的，取得了巨大的成功，影片展现了阴森恐怖的氛围，有一种朦胧含混的表现主义风格。接着他又执导了一部恐怖片类型元素很突出的，预算庞大的史诗性巨片——《微笑的人》(*The Man Who Laughs*，1928)。影片启用德国男影星康瑞·维德(Conrad Veidt)，饰演一个因嘴部刀伤而永远留下怪异冷笑的男子。这两部电影的成功，更加促使环球向恐怖片拍制倾斜。这一肇始于《钟楼怪人》和《歌剧魅影》的恐怖片潮流，至有声电影时代的《吸血鬼》与《弗兰

肯斯坦》(*Frankelistein*)的出现之后更为盛行一时。虽然莱尼不幸于1929年英年早逝，但这并不妨碍其他电影导演继续沿着他的轨迹探索这种类型电影的拍摄。

四　茂瑙与他在福克斯公司的影响

在茂瑙的《最卑贱的人》在世界范围内赢得好评之后，1925年福克斯公司旋即又把他聘来拍片。此时，他已经毫无疑问地成为在美国的欧洲裔导演中最具声望的一位。茂瑙留在Ufa拍完《浮士德》(此片在美国也大获成功)后随即来到好莱坞。福克斯公司允许他以庞大的预算拍制该公司1927年最大的制作《日出》。这部影片由参与许多德国表现主义电影制作的卡尔·梅育编剧，由在德国曾与茂瑙合作过的罗查斯·吉列士场景设计，因此几乎可以说是一部在美国拍制的德国影片。这是一部故事简单，但情节紧张的心理剧。它描述了一个农夫为了与他城里的情人劳燕双飞而企图谋杀其妻子的故事。然而当他不忍心亲自下手因而作罢之后，他又必须设法重新取得深受惊吓的妻子的信任。本片充满德国式的表现主义风格的场面调度(图7.31)。甚至影片中美国影星珍纳·盖诺(Janet Gaynor)和乔治·欧布安(George O'Brien)的表演，都深受这种风格的感染并因而表现出表现主义特征。

图7.31　《日出》中，景深空间和虚假的斜倾透视背景的运用营造了浓厚的表现主义氛围。

事实上，也许是因为风格过于复杂化，《日出》并不那么受欢迎。而影片中庞大的城市布景(图7.32)更使它的经费居高不下，因而福克斯公司获利也不甚可观。在这种状况下，茂瑙的拍片运气也开始衰退了。他接着只能拍摄一些预算中等适度的影片，如《四个魔鬼》(*Four Devils*，1929)，这又是一部马戏团影片，目前已经失传；还有《城市姑娘》

图7.32　《日出》中，利用德国虚假透视技术拍摄的这个镜头，使得这个特别为影片的拍摄而搭建的广场看上去显得格外空旷。

(*City Girl*, 1930),这部影片是半无声片。但茂瑙根本无法控制对本片的拍制，因此本片实际上改动很大。茂瑙的最后一部作品，开始于与纪录片导演罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)的合作拍摄。他们合作拍摄剧情片《塔布》(*Tabu*, 1931)。弗拉哈迪后来放弃了这个计划，茂瑙只好独自完成这部影片的拍摄。影片在南洋群岛实景拍摄，虽有缺憾，但表现了一个美丽的爱情故事。然而就在这部电影即将推出之时，他不幸在一场车祸中丧生。

虽说茂瑙在好莱坞的演艺生涯并非很成功，但其《日出》一片对美国的电影工作者，尤其对福克斯公司无疑产生了重大的影响。约翰·福特和弗兰克·鲍沙其两人就很受鼓舞并起而仿效。福特的感人至深的关于第一次大战的故事电影《四个儿子》(*Four Sons*, 1928)，看起来就很像是一部德国电影。此外 Ufa 影棚拍制风格的影响，也在他的有声电影——如《告密者》(*The Informer*, 1935) 和《逃犯》(*The Fugitive*, 1945)等片中显现出来。

图 7.33 《七重天》中，黛安和她的妹妹蜗居的小阁楼，这微微向上倾斜的地板显然受到了德国布景设计的影响。

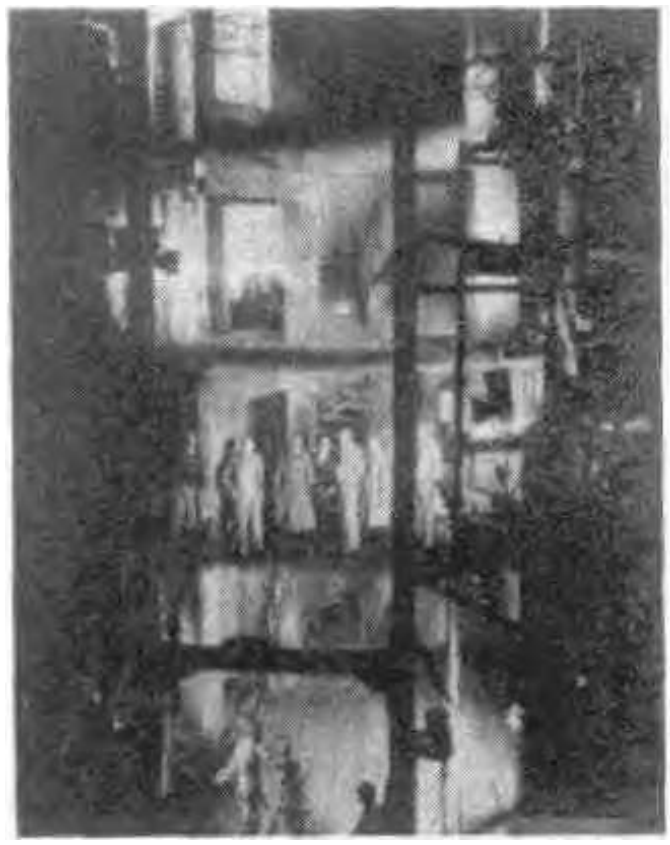


图 7.34 《七重天》中，升降机的使用，使得摄影机极为精彩地摄下了黛安和奇科登上七楼公寓的场景，这也使得他们的爱情也仿佛升华进了"天堂"。

鲍沙 1920 年代末期的作品更为明显地表现出茂瑙电影对他的那种似曾相识、极为亲切的影响。《七重天》(*7th Heaven*)是一部极具感染力的情节剧，影片描述一个遭遗弃的巴黎妓女黛安与一个仇视女性的下水道清洁工奇科之间的故事，他们两人逐渐获得了对方的爱情和信任，但却因为第一次世界大战的爆发而被迫分手。这部影片虽然没有一个剧组工作人员是欧洲人，然而由汉尼·奥利佛(Hany Oliver)所设计的场景，却融进了类似于茂瑙在《日出》和他的一些德国作品中所运用过的那种虚假的透视背景（图 7.33）。影片模仿了德国式的纯熟老练的摄

第八章　1920年代的国际趋势

正当好莱坞电影工业着力于使其叙事连贯性的创作方法进一步完善的时候，一些革新性的电影运动也在其他国家——如德国、法国和苏联等国的电影工业中兴起。在一定程度上，这些现象是对好莱坞一步步主宰国际电影市场之趋势的一个正常反应：这些欧洲的电影公司联合起来一致抵抗美国电影的侵入。与此同时，一些其他媒体的艺术家和沉迷于电影艺术的非商业性电影工作者，他们则创造出一种兼具实验性和纪录性风格的另类影片。还有的较为稳健的作法则是，几个国家试图通过更具规律性的电影生产来与美国作抗衡。

第一节　“电影欧洲”抗衡好莱坞

第一次世界大战之后，许多国家竭尽全力试图摆脱美国电影不断增长的对本国电影市场的控制。

一开始，几个国家既在彼此之间互相竞争，同时又与好莱坞相抗衡，希望借此在国际电影市场取得成功。德国政府通过延长战时对影片进口的禁令，来扶持本国电影工业。在法国尽管做过多方努力，但不利的环境仍使影片持续低产。几年下来，意大利虽然还是持续生产了许多电影，但是仍然无法重新达到其在1914年之前的强势地位。其他国家则试图维持数量极少但较稳定的影片产量。

几个国家之间的竞争因为长时期的互相厌憎而更趋剧烈。英国和法国决心不让德国的电影生产壮大起来。两个国家的影剧院老板都在战后不放映德国影片的问题上达成一致。这种情况在英国持续了五年，在法国则长达十五年。比利时和其他战时受害国，也存在类似的这样一些非正式的联合抵制行动。

然而到了1921年，鉴于一批德国电影——如刘别谦的《杜巴

莱夫人》和维内的《卡里加里博士》——好评如潮的趋势，使得英法观众觉得他们错失了重要的发展机会。1921年12月，路易·德吕克(Louis Delluc)在巴黎上映《卡里加里博士》(因为放映活动系在一个慈善活动场所进行，所以没有人能够反对)。这部影片在当时造成了轰动，于是一个发行商立刻买下它的法国发行权。《卡里加里博士》在1922年3月公开上映并形成一个热点。自此之后，发行商的禁演令早被置之脑后，法国形成了一个观看德国表现主义电影的热潮(图8.1)。

图8.1　一张1922年的为德国茂瑙的《诺斯费拉杜》(Nosferatu)所作的法国电影海报，这张海报声称这部电影比《卡里加里博士》更具震撼力。

1922年底，《杜巴莱夫人》于伦敦首映，打破了英法对德国电影的联合抵制。战后相互敌对的意识至此逐渐消退了。

不仅如此，到了1920年代早期，欧洲的制片人认识到，没有任何一个国家足以单独与具有太强竞争力的美国对抗。拥有一万五千余家电影院的美国正是一个全世界最大的电影市场。因此，美国的制片商只需通过本土的电影市场，就能储存巨大的可预期收入。因此，他们完全能够承担影片销往国外的低廉价位，而且大部分国外收入都是净赢利，收入相当可观。一些评论家同时还认识到，如果整个欧洲的电影院都联合成一个统一的欧洲市场，那么这个市场在规模上还能与美国相差无几。他们还考虑到，如果欧洲各国的电影工业能够承诺互相进口各国的影片，进而互相合作，情况又会怎样？也许，欧洲电影将与好莱坞电影一样赢利赚钱。而一旦赢利，他们的预算就可以提高，他们产品的价值也会得到提升，甚至可以在其他世界市场与美国进行竞争。这些理念逐渐促成了所谓“泛欧”电影（pan-European）或“电影欧洲”(Film Europe)的形成。

至1922年到1923年期间，欧洲的电影贸易杂志号召进行这

克劳斯(Werner Krauss)(因饰演卡里加里而闻名)。结果这部影片在许多国家——包括美国都很受欢迎。国外的制片人和电影工作者通常都在德国工作,因为德国的制作设备在全欧洲都是首屈一指的。1924年,年轻的希区柯克(Alfred Hitchcock)开始在Ufa制作的英国电影中担任美术设计师。在那儿他观摩了茂瑙拍摄《最卑贱的人》(*The Last Laugh*)的过程。希区柯克执导的最早的两部影片《欢乐园》(*The Pleasure Garden*,1925)和《山鹰》(*The Mountain Eagle*,1926),都是摄制于德国而由英德联合出品的影片。

到了1920年代中期,德国的电影工业在这种逐渐增长的"跨欧"合作拍片的潮流占据领袖地位。实事求是地说,许多大型的联合制作并没有获得预期的国际性成功,因为一些保守谨慎的制片人往往倾向于采取一种标准化的制片方略。而所谓的"国际诉求"(International appeal)常常只是意味着对好莱坞风格电影的模仿,这就使这些影片缺少了像《卡里加里博士》和《战舰波将金号》所具有的那种能够吸引观众进入电影院的独特国家气质。尽管如此,联合制片和国际演员出演等策略的实施,使得电影明星可以在各个国家之间自由地流动;而跨国之间的协议则创造了诸如西班牙—法国、德国—瑞士以及其他多国合作的影片。电影流通范围的不断开阔,也允许电影制作经费的上升。

这种建立"电影欧洲"的努力,也导致一些国家实施进口配额限制制度。德国在1921年取消了电影进口的禁令,但对其他国家影片进口的数量采取了严格的限制。在1925年,德国转而实施一种作法:如果一个发行商在前一年发行过任何一部德国电影,则在本年度可以进口一部外国影片。法国在1928年试图仿效这一制度,但规定的配额限度较为适中:每发行一部法国影片,可以进口七部外国影片。

1927年,英国制定了一个严格的配额限制,规定了必须发行和放映的英国电影的比例(尽管比例不高)。几年之后,这个比率逐渐增长,就要求制片部门为满足这一需求而扩大生产。即使是影片产量很小的国家也制定了配额制度。比如在葡萄牙,就规定十分之一的放映时间必须留给国产电影——一般是在放映进口影片之前先播放国产的新闻影片或旅游影片。虽然设置配额制度的主要目的似乎是对抗所有的进口影片,但心照不宣的是,最主

要的针对对象是好莱坞电影。毫无疑问，这样的配额制度，有力地推动了“电影欧洲”的发展进程。

在1924至1927年期间，在德国、英国和法国的领导之下，欧洲建立了欧洲大陆电影市场的基础。通过这些国家的努力，逐渐地减少了美国影片的数量而代之以欧洲国家的影片。从下面所列的图表，可以见出1926至1929年之间，几个主要的电影生产国（美国、德国、法国、英国），在德、法和英等几个欧洲国家发行的剧情影片比率情况：

	各国影片上映率					
	德国		法国		英国	
原片产国	1926	1929	1926	1929	1926	1929
美国	45	33	79	84	84	75
德国	39	45	6	30	6	9
法国	4	4	10	12	3	2
英国	0.4	4	0.4	6	5	13

德国本来就是一个最为强大的电影生产国，所以它在这种合作努力之中得益最多。而在电影生产的危机中苦苦挣扎的法国则获益最少；美国影片数量减少引起的问题，当然也被其他进口影片的取代而抵消了。无论如何，只要这一策略能够持续努力下去，“电影欧洲”很可能会逐渐改善欧洲的电影生产情况。

然而，突如其来的剧变中断了这一策略的努力进程。在1929年，声音开始进入电影，进而对欧洲的电影产生了重大影响。因为对白使电影产生了语言的障碍，再加之美国出品的英语影片的进口数量又因为受到抑制而呈现下降之势，这使得每个国家的制片人都认为成功的机会已经来到。有一些国家的电影也的确受益于观众希望在有声电影中听到自己国家的语言的愿望，更有甚者，有一些国家的电影工业则因为声音的来临而成为一个重要的政治势力。欧洲各国之间竞争又重新开始了。

此外，席卷欧洲的经济大萧条也开始于1929年。面对如此困境，许多企业和政府变得更具民族主义立场，而减少了对国际间的合作的兴趣。欧洲和亚洲地区崛起的极端左倾或极端右倾的国

家政权，加剧了各地的分裂和各国领土上的互相对抗，最终形成了终将导致又一场世界大战的国际趋势。至此，到1930年代初，所谓的“电影欧洲”也就到了濒临绝境，但是它的影响仍然持续不断。一些电影仍然在各国之间流通，一些电影公司之间也仍然联合制片。

第二节　“国际风格”的形成

电影风格的影响也在各个国家之间流动着发生。一种“国际的风格”(International Style)在此间开始形成。法国印象派电影、德国表现主义电影和苏联蒙太奇电影，一开始差不多仅仅是发生在一个国家的潮流，但很快地，那些开创这些风格的电影工作者也开始注意到彼此的作品。到了1920年代的中期，在国际范围内出现了一种混合了这三个电影运动特征的先锋派电影。

1922年《卡里加里博士》在法国上映且大获成功，诱使法国的导演在自己的作品中加进表现主义风格。在《唐璜与浮士德》(*Don Juan et Faust*，1923)中，印象派导演赫比尔(Marcel L'Herbier)分别叙述关于著名人物的两个平行故事。影片在浮士德的场景中，运用了表现主义风格的布景和服装（图8.3）。1928年，在根据爱伦·坡的小说改编的电影《鄂雪巨宅的落败》(*The Fall of the House of Usher*)中，爱浦斯坦结合了印象派电影的摄影技巧和表现主义风格的场景设计，营造出一种阴森恐怖的气氛(图8.4)。

图8.3　在赫比尔的《唐璜与浮士德》中一个表现主义风格的场面调度镜头。

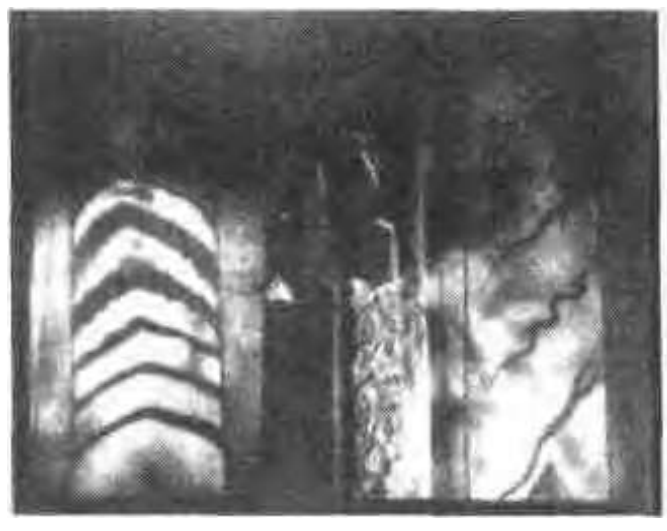


图8.4　爱浦斯坦《鄂雪巨宅的落败》剧照。图为鄂雪巨宅的一角，表现出德国表现主义风格的影响。

几乎就在同时，法国印象派电影式的主观摄影技巧特色，也在德国电影中突然出现。卡尔·葛鲁恩(Karl Grune)的《街头》(*The Street*)作为一部典型的早

图8.8 《低层》中，当女主角仰望一栋建筑物时，接下来的这个令人想到法国印象主义电影风格的叠印镜头，表达了她想像中的歹徒形象。

图8.9 《手环》剧照。在这个舞蹈镜头的拍摄中，希区柯克运用了扭曲变形的镜子，以此表达了主角在舞会中情绪的波动不安。

法国、德国和苏联的电影技术在许多国家都发生了影响。1920年代英国最著名的两个导演，就表现出受到过法国印象派电影的影响。安东尼·阿斯奎斯(Anthony Asquith)的第二部剧情影片《低层》(*Underground*,1928)，运用流畅的摄影机运动手法和一些主观性的叠印影像，叙述在一个普通的劳工阶级环境中发生的关于爱和嫉妒的故事（图8.8)。在希区柯克拳击题材的影片《手环》(*The Ring*,1927)中，有许多主观视点的电影片段，表明了他对印象派电影技法的吸收(图8.9)。希区柯克自己也不否认对德国表现主义电影的借鉴，《房客》(*The Lodger*,1926)就是一个明显的例证。事实上，在此后长达几十年时间的电影生涯中，希区柯克都一直运用他在1920年代所学的那些颇具先锋性的电影手法。

先锋性风格电影商业化放映所形成的国际影响甚至远在日本都发生了影响。在1920年代，日本的各种艺术——尤其是文学和绘画——大量地吸收西方现代主义思潮的影响。未来主义、表现主义、达达主义和超写实主义都很受欢迎。衣笠贞之助(Teinosuke Kinugasa)，一个年轻的电影工作者已经在商业制片体系内颇有建树，拍制了超过三十部的低成本影片。然而，他也与在东京的现代主义作家过从甚密，在他们的帮助下，他在1926年独立拍制了一部怪异的电影《疯狂的一页》(*A Page of Madness*)。这部电影把表现主义和印象派的技法推进到一种新的极限。衣笠贞之助从《卡里加利博士》获得灵感启发，把剧情的背景安排在一机精神病院中，通过扭曲表现的摄影技巧和表现主义风格的场面调度，不时地通过镜头表现精神病患者扭曲怪诞的幻觉(图8.10)。不妨把此图与《卡里加里博士》和第五章中提到的其他表

图 8.10 《疯狂的一页》中一个奇幻诡异的镜头。一个沉迷于舞蹈的精神病患者，身着精工细作的服装在表演舞蹈。其背景是一个中间放着一个有着螺旋形条纹的大球的表现主义风格的场景。

图 8.11 在《审判长》和其他早期电影中，德莱叶经常会诱使观众既注意主要的表演，也同时相应注意布景和次要的道具。

现主义电影的镜头作一比较）。与此相应，影片中推动这些怪异场景的情节，则是一些充满了闪回和幻觉的片段。衣笠贞之助的下一部作品《十字路》(*Crossroads*, 1928)，虽不是那么晦涩难懂，但同样折射了欧洲先锋电影风格的影响。这是第一部在欧洲上映时受到瞩目的日本电影。

无声电影时代晚期重要的国际性导演的代表人物是卡尔·德莱叶(Carl Dreyer)。他先是在丹麦当新闻记者，后从 1913 年开始，他为北方公司(Nordisk)编写剧本，当时这家公司还是丹麦很有实力的制片公司。德莱叶执导的第一部电影是《审判长》(*The President*, 1919)。这部影片采用传统的北欧风格的电影元素，包括简洁凝练的布景（图 8.11），相对收敛凝重的风格和戏剧性的光效。他的第二部影片《撒旦的日记》(*Leaves from Satan's Book*, 1920)也是为北方公司拍制的。影片受到格里菲斯《党同伐异》的影响，讲述了一系列关于坚忍和信心的故事。

在此节骨眼上，北方公司的创始者之一卢·罗瑞承(Lau Lauritzen)离开了公司，公司也受到影响而衰落。德莱叶和克利司生(Benjamin Christensen)也都离开公司转而投在瑞典的斯芬司卡公司(Svenska)。在斯芬斯卡公司，克利司生拍制了《历代的巫术》(*Witchcraft through the Ages*)，德莱叶则拍制了一部悲喜交加的喜剧《帕森的寡妇》(*The Parson's Widow*, 1920)。此后的几年间，德莱叶往返于丹麦和德国之间拍制影片。他在德国 Ufa制片厂拍摄了《麦可》(*Michael*)。回到丹麦，他又为新兴的帕拉典公司(Palladium)，拍摄了影片《太太万岁》(*Thou Shalt Honor Thy Wife*, 1925，又名《一家之主》*The Master of the House*)。这部室内喜剧片

展现了一家人如何用计欺瞒一位专制蛮横的丈夫，最后让他知道这一切都是源于自己如何欺凌自己的妻子。这部影片奠定了德莱叶作为国际性导演的地位，同时也使他在法国大受欢迎。德莱叶还曾在挪威短暂逗留并拍摄了一部挪威与瑞典联合制作的影片。接着他又受聘享有很高声望的法国通用电影协会（Societe Generale de Flims，这个协会曾拍制过冈斯的《拿破仑》等影片）去法国拍摄电影。

结果德莱叶拍摄了一部也许堪称无声电影时代所有国际性风格影片中最伟大的影片——《圣女贞德的受难》（*The Passion of Joan of Arc*，1928）。影片的演员和摄制组成员是来自不同国家人士的混合。丹麦的导演，在《卡里加里博士》和其他表现主义电影中工作过的场景设计师赫曼·瀌姆，还有匈牙利摄影师鲁道夫·麦特（Rudolph Mate）。此外，影片的女主角是意大利的舞台剧喜剧女演员蕊妮·费唐娜蒂（Renee Falconetti），当然大多数演员是法国人。

《圣女贞德的受难》把来自法国、德国和苏联等国的先锋电影运动的影响融合并转化成一种新颖明快而大胆强烈的风格。德莱叶把故事的重心集中到对贞德受审和被用刑的过程的展现上。德莱叶在影片中运用了大量的特写镜头，这些特写镜头在画面构图上大多偏离中心，且与空白的背景构成紧张关系。如此产生的令人晕眩的空间关系会把观众的注意力集中到演员的脸上。德莱叶还使用了一种新出产效果不错的全色电影胶片，使得演员不用化妆就可以演出。因为影片较多近距离的取景构图，再加之演员没有化妆，就更加突出了演员的脸部表情，几乎每一个细节都毕现无遗。作为贞德的扮演者，费唐娜蒂以精湛的表演给观众以令人震撼的诚恳质朴的感觉（图 8.12）。此外，影片稀疏的布景也体现了一种静默无声的表现主义场景设

图 8.12 《圣女贞德的受难》剧照。这是一个偏离画面中心的不均衡的特写镜头，而背景则是大片的空白，画面中这两者之间形成的张力，既让观众震惊，又使观众得以观赏费唐娜蒂的精湛表演。

图 8.13 《圣女贞德的受难》中法庭上弯曲的窗子的布景，让人想起场景设计师赫曼·瀑姆在德国表现主义电影中所曾经体现过的其早期设计风格。

图 8.14 《吸血鬼》剧照。影片主角跟踪一个身体和影子分离的，装着假肢的跛脚人，直到看到这个人的身姿和影子又重合在一起。

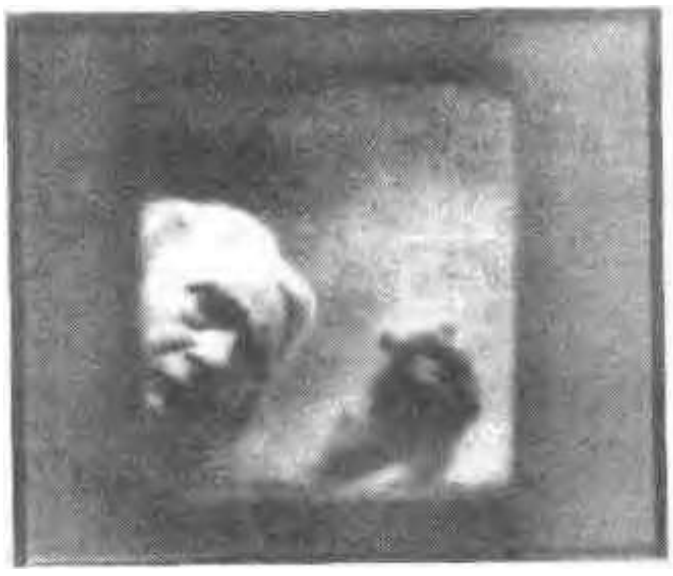


图 8.15 《吸血鬼》剧照。在梦中已经“死亡”的主角的一个主观视点镜头。当他从他所在的棺材上的窗孔中向上看时，他正在调查的吸血鬼老妇人也正俯视着他。

计风格(图 8.13)，而从拷问室这场戏中表现出来的动态的低角度取景构图和不断加速的主观剪辑，都不难看出苏联蒙太奇和法国印象派电影的影响。

尽管因为《圣女贞德的受难》作为无声片却过于依赖冗长的对白而曾经遭受不少批评，但这部电影仍然被一致赞誉为一部里程碑之作。然而，制片公司此时正因为《拿破仑》一片的耗资过大而陷入财政困难，不能继续资助德莱叶的其他电影制作。鉴于丹麦制片环境的日趋恶化，德莱叶转而采用一种在实验电影工作者中较为普遍的做法，即寻找拍片赞助人。一个富有的贵族以担任影片主角为交换条件而承诺负担拍制《吸血鬼》(*Vampyr*, 1932)一片的费用。

正如影片片名所示，《吸血鬼》无疑是一部恐怖片。但这部影片似乎与好莱坞恐怖类型片的代表作品《吸血鬼》(又译《德拉库拉》*Dracula*，环球公司 1931 发行)几无相似之处。影片没有那些蝙蝠、野狼，以及关于吸血鬼行为举止的清晰鲜明的印象等的展示，但却能够激起观众神秘莫名、一闪而过的恐惧感。一位旅行者在一个多雾时节投宿在一个乡村小旅馆里，当他在附近漫步游玩时，碰到了一连串超自然的神秘事件(图 8.14)。他发现当地地主女儿的病似乎与她神秘的医生，还有一个经常出现的阴险邪恶的老妇人有关。主角展开调查后做了一个梦，在梦中他梦到了已经死亡(图 8.15)。《吸血鬼》里许多的场景，给人的感觉都是

一个《电影俱乐部杂志》(*Le Journal du Cine-Club*)。在这个电影俱乐部几次零星的聚会之后,德吕克又创办了另一个杂志《电影》。后来他又为了筹集资金拍片而变卖这个杂志。变卖后的杂志改名为《影迷手册》(*Cinea-Cine pour tous*),刊载了许多印象派电影工作者以及赞同这一运动的评论家的文章。

1921 年,作家里奇奥托·卡奴杜(Ricciotto Canudo)成立了一个"第七艺术之友俱乐部"(Club des Amis du Septieme Art. Club of Friends of the Seventh Art),并以 CASA 的简称为人所知。俱乐部的成员包括来自巴黎的作为精英知识分子的艺术家和评论家,他们的聚会把对音乐、诗歌朗诵、舞蹈等艺术门类的探讨与对电影这门新艺术的探讨糅合在一起。于是,电影也很快获得了作为一种高雅艺术的地位。

卡努杜不遗余力为电影争地位。因为他与巴黎艺术界的良好关系,他说服当时颇有名望的艺术年度展——秋天沙龙(Salou d' Automne),从 1921 到 1923 年之间,每年的两个晚上举办电影活动。这一活动包括演讲和一些重要影片的放映,经常放映的有法国印象派和德国表现主义的电影。虽然卡努杜不幸在 1923 年英年早逝,CASA 的声望也日趋下降,但他的同道者仍在继续其未竟之业。到了 1924 年,电影又受到了更高的尊重,当时巴黎的一个艺术画廊——慕西画廊(Musee Galliera),举办了一个法国电影艺术展。这个艺术展除了安排演讲和放映电影之外,还展出了最新的法国电影中诸如场景设计、海报、剧照、服装等其他艺术品,当然,这些艺术品绝大多是印象派风格的。

在 1925 年,电影展活动形成了一个高潮。那一年,巴黎举办了一个 20 世纪最重要的艺术活动之一——国际现代工业装饰艺术博览会(Exposition International des Arts Decoratifs et Iudustriels Modernes)。这个展览是一个世界性的装饰艺术博览会,推广来自全世界的现代主义风格的"装饰艺术"(Art Deco)作品。在这个展览会上,电影也有它自己的展览空间,而且还专门成立了一个负责放映新近影片的电影协会。同样,印象派的电影作品在所有放映的影片中是最为醒目突出的。

这种"另类电影"的网络也在其他国家出现。如德国在 1924 年举办的一个声誉颇佳的艺术展——葛洛森柏林人艺术展

(Grossen Berliner Kunstausstellung)，也包含了由影片的原初场景和模型组成的电影单元。许多表现主义的电影，如《卡里加里博士》和《命运》都在展览上展出。第二年，在柏林又举办了一个完全以电影为主的艺术博览会暨影像艺术展（The Kino und Photo tellung，或称 Kipho），整个展览既具艺术性也有商业性。一些大电影公司极力推介即将上映的影片，而参观者则可以欣赏到展出的德国表现主义电影的场景，包括《宝藏》片中的完全尺寸的龙。

为了与“电影欧洲”的努力协调一致，1920年代晚期的展览越来越具有国际性。1928年，海牙举办的一次重要国际影展(the Inteernationale Tentoonstelling op Filmge-gebied)，把年轻的苏联蒙太奇电影较为全面地引介给欧洲观众。德国于1929年在斯图加特(Stuttgart)举办了一个大型的电影与摄影展览。参展的许多剧情长片和短片，对从《卡里加里博士》以来先锋电影历史作了一次集中检阅。到了无声电影时代行将结束之时，一些重要的艺术电影早已奠定了其经典性的地位。

1924年出现了另一个构成另类电影网络的组成要素，当年尚·泰迪斯柯(Jean Tedesco)在巴黎开了第一家的“特别剧院”(salles specialisees, special theaters，也就是今天所谓的“艺术电影院”art theatre)。电影评论家泰迪斯柯买下了德吕克的《电影杂志》并改名为《影迷手册》。他长期性地设立一家影院用来进行经典影片的回顾放映或放映一些具有特异性的新影片。他的哥伦比亚戏院（Theatre du Vieux-ombier）就拟定了一个经典影片的节日单，并循环放映这些影片。少数找不到发行商无法进行商业性放映的影片，都能在这里进行首映。这家剧院甚至在1928年，制作了让·雷诺阿的印象派电影作品《烟贩女孩》。到了1920年代的后半期，出现了若干类似于哥伦比亚戏剧院的“特别剧院”，巴黎和一些省份城市的电影俱乐部的数量也逐渐增加。

电影俱乐部和“特别戏院”很快就在许多国家相继出现。1925年，伦敦的一批知识分子，包括后来出任纽约现代艺术博物馆艺术电影分部主管的艾里斯·拜瑞(Iris Barry)和电影工作者伊沃·蒙塔贡(Ivor Montogu)共同筹办了一个电影协会(Film Society)。他们经常放映一些老电影，一些未通过发行商正常发行的进口影片。尤其是，在当时英国严厉的电影检查法规定之下，一些不可

能公开放映的电影也在他们这里得以放映。电影协会和一些电影俱乐部，也成为英国放映苏联蒙太奇电影的重要场所。这个团体的活动一直持续到1938年。但实际上到了1930年代初期，由于一些艺术电影院的相继出现，包括历史悠久的学院戏院(Academy)对艺术电影的接纳，都使得人们可以相对容易地观赏到这些特殊风味的另类电影。在英国，几乎全国各地都出现了电影俱乐部。

这种小电影院的潮流，也于1925年登陆美国。西蒙·古德(Symon Gould)就开始筹建电影艺术指南(Film Arts Guild)协会，他在纽约租用了一家小型剧院，专门用来为周日午场放映进口影片。接下来的三年间，这家剧场逐渐发展成为全天候满场放映进口艺术电影，而更多的艺术电影院也在纽约以及其他城市纷纷开办。1928年，洛杉矶开设了一家电影艺术剧院(Filmarte)，给当地电影工作者提供了接触欧洲先锋性电影的机会。这些影剧院一开始主要放映表现主义电影以及其他德国影片，有的是新片有的是老片。到了1920年代晚期，苏联的电影成了这些艺术电影院的重要品牌性节目。大量的移民观众助长了这种影剧院的经营。到了1930年代初期，“另类电影”影剧院的市场在整个美国市场已经占有相当大的份额。

电影俱乐部和艺术影剧院的潮流也扩展到比利时、日本、西班牙以及其他许多国家。在当时，一个电影工作者如果找不到发行商，就可以直接与这些团体接洽，甚至把自己的拷贝寄往全球各地。只要影片的制作经费保持在一个相当低廉的价位，这种有限的发行还能够赢得一定的利润。

不断增多的杂志也推动着艺术电影的发展。泰迪斯柯的《影迷手册》一致都为探讨印象派电影和其他艺术倾向电影提供论坛。其他起到过类似作用的法国杂志还有《电影艺术》(L'Art Cine'-matographique)，这个杂志虽然只出过八期，但也成为印象派电影理论的重要发表园地。这一时期一本重要的国际性刊物，是在1927至1933年间出刊的《特写》(*Close Up*)。这个刊物主要是由居住在瑞士的英国富翁，主编肯南斯·麦佛森(Kenneth Macpherson)和他的妻子布莱荷(Bryher)运作的。经常性投稿的人大都是他们的朋友，著名的有美国诗人希尔达·杜利朵(Hilda

Doolittle)，他撰写了一些对于欧洲艺术电影的感情丰富而个性化的文章。《特写》肯定并推介各种形态的非商业影片，包括派斯特和苏联的作品。布莱荷对于这些影片的评介，后来汇成了一本英文电影评论著作。其他有一些小刊物则在这个时代昙花一现。

艺术电影院、电影俱乐部、展览和出版，都殊途同归地促进了"另类电影"的发展。更为重要的是，这些活动影响着诸如哪些影片应该作为经典保存下来的判断。1930年代期间，许多重要的电影资料馆相继成立，包括美国的国家电影资料馆（National Film Archive）、纽约的现代艺术博物馆(Museum of Modern Art)，以及巴黎的法国电影中心（Cinematheque Francaise)。许多在这些电影资料馆工作的人们，都是在1920年代形成他们的艺术观念的，他们因而对另类艺术活动表现出欣赏或同情的态度。正是因为如此，这一时代的许多影片，得以在往后的岁月流逝中被保存、被检索并流传开来。

第四节　纪录长片的崛起和"城市交响曲"

在19世纪20年代之前，纪录电影的拍制主要仍被限定在新闻影片与风景短片的拍制范围之内，虽偶尔也会有一些具有剧情长度的纪录片出现，但却并没有建立起这一电影类型的重要意义。故至此还不能说真正的，具有独立片种意义的纪录片已经产生。

虽然如此，但在20年代期间，随着纪录电影逐渐地被定位为艺术性的电影，它在电影大家庭中也获取了一个新的地位。我们可以发现这一时期的纪录片有三种倾向：异国风情纪录片、企图直接记录现实的纪录片、编辑性的纪录片。

异国风情纪录片在美国尤为显得重要。随着罗伯特·弗拉哈迪(Rober Flaherty)的《北方的纳努克》(*Nanook of the North*)于1922年的推出，马上就戏剧性地引起了人们对纪录片的关注。作为一个足迹遍及阿拉斯加和加拿大的探险家和冒险家，弗拉哈迪曾拍摄过一些关于爱斯基摩文化的业余性质的影片。在此基础上，他下决心要拍一部跟踪一个爱斯基摩家庭的生活的长片。终于在1920年，一家毛皮公司同意资助这一具有冒险性的计划。弗拉哈迪花了十六个月的时间，一直呆在哈德逊湾，拍摄一个纳努克人

在苏联，纪录片的形式占有很重要的地位。同样能发现有三种各有其表现的纪录片形态：记录现实的、编辑式的和异国风情的。

吉加·维尔托夫(Dziga Vertov)在十月革命期间负责苏联新闻影片的拍制。到了20年代早期，他已经形成了他的关于“电影眼睛”的理论。这一理论声称由于摄影机的镜头具有记录现实的功能，故而比之于人的眼睛更具优越性。他在1922年对其理论进行了实践，拍制了一系列总名为《电影真理报》的新闻影片(这一名称来自于列宁于1912年创立的布尔什维克机关报《真理报》)。每一系列的新闻影片都关注二至三件当时的事件或日常生活。而且维尔托夫还相信，影片的特殊效果产生于摄影机在报道真实之时表现出来的属于摄影机的一种超越性能力。因此，他常常借用画面分割或者影像重叠等手段来发表对描述对象的评论(图8.17)。维尔托夫还拍摄了一些有剧情长度的纪录片，并把直接从生活中拍摄的镜头与特殊效果的镜头混合在一起，借此传达某种意识形态观点。当声音引人苏联电影时，维尔托夫坚持使用可以在工厂和矿场现场录音的可移动的录音器材，并以此拍制了《热情——顿巴斯交响曲》(*Enthusiasm*, 1931)，这是一部关于第一个钢铁生产的五年计划的纪录片。

在这一时期，苏联电影工作者艾斯菲尔·苏布(Esfiv Shub)几乎是惟一一个独自开创编辑式影片的人。她曾在20年的早期重新编辑一些外国影片并在苏联发行。然而它的真正的兴趣在于记录影片。她热切地希望能从老新闻影片的片段中集锦而成新的影片。然而直到1926年苏联当局才允许她得到这些新闻影片。在这些老影片中，她发现沙皇尼古拉尔式的家庭电影，在此基础上，她拍制了《罗曼诺夫王朝的灭亡》(*The Fall of the Romanov Dynasty*, 1927)(图8.18)。这部影片的成功促使她又拍制了另外两部影片，即表现苏联革命的《伟大的前程》(*The Great Road*, 1927)和表现革命前时期的《尼古拉二世时代的俄罗斯

图8.17 《电影真理报》(第21集，1925年)中，列宁的脸叠印在他墓地的上空。

图 8.18 《罗曼诺夫王朝的灭亡》剧照。苏布在影片中加进了 1921 年摧毁亚历山大三世铸像的新闻影片。

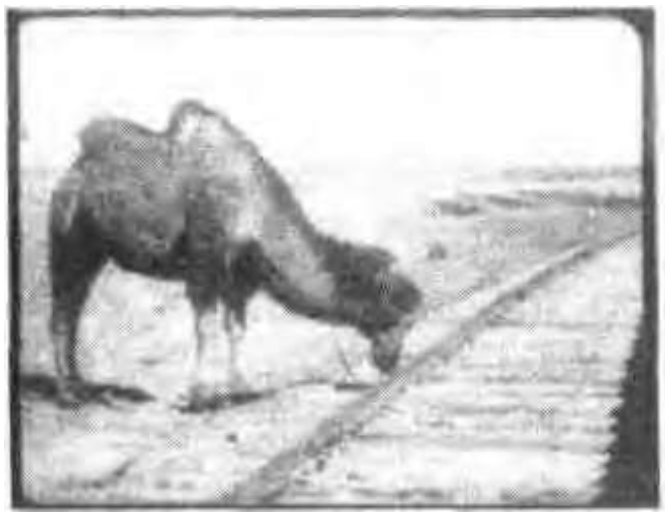


图 8.19 《土西铁路》剧照。骆驼被拴在新修的铁路铁轨上。

和托尔斯泰》(*The Russia of Nicholas and Leo Tolstory*, 1828)。苏布大量运用她所发现的影片原始材料，而后，她继续在进入有声电影时代之后仍旧做她的编辑式电影。

新兴的苏联包含了许多不同的种族群体，这也促使导演们创造出一种不同于弗拉哈迪《北方的纳努克》的风光影片。在 1929 年，维克托·图林(Viktor Turin)拍制了《土西铁路》(*Turksib*)，编年史诗般地记录了土耳其—西伯利亚铁路的整个修建过程。虽然这部影片强调的是苏联的成就，但它记录了居住在铁路边上的当地土著民族对建造铁路的反应(图 8.19)。这部影片的异国风光使之在西方艺术电影圈很受欢迎。与此相似，在《斯瓦涅季亚的盐》(*Salt for Svanetia*, 1930)中，米哈伊尔·卡拉托佐夫(Mikhail Kalatozov) 以稀疏而优美的细节描绘再现了人们将盐运往靠近黑海和死海的偏远山村的艰苦努力。

弗拉哈迪、肖德沙克、库珀、维尔托夫、苏布和其他一些纪录片工作者的作品，随着纪实性电影的越来越重要，也将在 30 年代发挥着极为深远的影响。

20 年代与纪录电影有着较为密切的关系，但又不是表现异国风光，而是致力于表现城市生活的另一电影类型，就是可称为“抒情纪录片”的“城市交响曲”(city symphone)的新类型：有些电影工作者把摄影机提到了户外，试图捕捉富有诗意的都市意象。他们的作品往往是一种混合了纪录片与实验电影的影片。

最早的城市交响曲（而且也可能是美国最早的实验电影）是由现代艺术家查尔斯·希勒(Charles Sheeler)和摄影家保罗·斯特兰德(Paul Strand)在 1920 年拍制的。它曾作为一部风景短片于次年以《壮丽的纽约》(*New York the Magnificent*)为名在纽约的商业

影剧院放映，但两位作者不久又将其名字改为《曼哈顿区》(*Manhattan*)，从此这部影片开始闻名于世。他们两人在曼哈顿南部的炮台公园拍了一些片段，创制出一种具有启发性的，常常几近抽象的都市景观。虽然本片起初发行较少，却在 20 年代中期的艺术影剧院重新放映，而且也影响了日后电影的拍制。

图 8.20　《只有时间》剧照。这个呈现一位酗酒的，甚至或许已濒临死亡的老妇人踏跚街头的镜头，表达了深刻的主题。

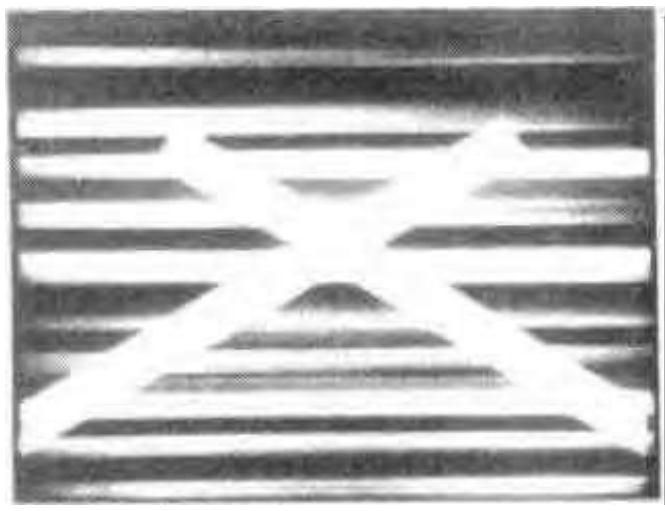


图 8.21　《柏林——大都市交响曲》剧照。罗特曼别出心裁地从活动栅栏上的"X"镜头切换到构图相似的铁路边交叉的指示杆镜头。

图 8.22　《柏林——大都市交响曲》剧照。

在这一阶段，城市交响曲的拍制日益普遍。在 1925 年，在法国拍电影的巴西导演阿尔伯特·卡瓦尔康蒂(Alberto Cavalcanti)拍制了《只有时间》(*Nothing but the Hours*)。影片把两类不同类型的材料，即平易朴实的纪录片镜头和经过场面调度的场景并置在一起。小卖铺老板打开了帘子，顾客在咖啡店里用餐，一个皮条客杀死了一个女子，一个老太太蹒跚着穿过街道(图 8.20)。卡瓦尔康蒂并没有把所有这些情景发展成为一个连贯的叙事，与之相反，他把这些情景编织成有关巴黎的时间流逝等的主题。

在卡瓦尔康蒂之后，华尔特·罗特曼(Walter Ruttmann)的长纪录片《柏林——大都市交响曲》(*Berlin, Symphony of a Great City*, 1927)极为引人注目。这部影片表现了一个城市一天之内生活的全景图。卢特曼曾经做过抽象动画，由于有这样的传统，《柏林——大都市交响曲》就开场于一些几何图案与记录影像的巧妙的配合或叠加。(图 8.21、8.22)接下来的镜头探索了机械、建筑外观、商店橱窗陈列等事物所具有的抽象美感特质。卢特曼也在影片中隐含了社会评论，例如，在正午时段的镜头中，卢特曼把

第三部分

有声电影的发展
1926—1945

第九章　有声电影的发展:1926—1945

1926—1945 年期间，有两件重大事件主导了社会的变动，一是经济大萧条，一是第二次世界大战。

1929 年 10 月 29 日，是个“黑色星期二”，华尔街股市大跌，标志着美国经济大萧条的来临。经济不景气很快波及到其他国家，并且持续影响了大约十年的时间。大量的工人失业，银行倒闭的数量前所未有，农场也关闭了，生产力下降，货币贬值。国际市场的激烈竞争破坏了 1920 年代欧洲各国之间建立起来的合作精神。

这些经济动荡事件都是在紧张的政治气氛中发生的。意大利在 1922 年已经成立了一个法西斯政府，阿道夫·希特勒在 1933 年成为德国的总理，并建立了纳粹政权。日本政府也向右翼发展，在 1931 年侵略中国东北，表明了它的帝国主义的目标。许多国家的社会主义政党抗拒法西斯主义的蔓延，从而导致政治上的两极分化。

美国和它西欧的盟友试图对希特勒姑息养奸，但是德国在 1939 年 9 月 3 日入侵波兰，终于引发了第二次世界大战。直到 1945 年之前，德国-意大利-日本的轴心国势力对抗着美国，西欧各国和其他的一些盟国。虽然战争在全球的部分地区造成重大的破坏，但战争促进了美国经济的发展，部分原因是由于扩大军火工业，美国经济从大萧条中逐渐复苏。

有声电影的发展正巧碰上了经济大萧条最初的几年。华纳兄弟公司在 1926—1927 年期间非常成功地推出了一些加上音乐和声音效果的电影。到了 1929 年，全美的电影制片厂都采纳了有声电影的制作，戏院也很快更新设备。同年，美国的早期有声电影在一些欧洲国家的首都长期上映，并大受欢迎。

一些国家的发明家曾同时进行声音系统的研发工作，在世界各地，声音以不同的方式被引进电影制作中。早期粗糙的声音设

备使许多电影变得迟钝呆滞和喋喋不休。然而，自有声电影创始以来，有经验的电影工作者总能在他们的有声电影中注入视觉和听觉的趣味。

30年代期间，大多数好莱坞大公司都遇到了财政上的困难，有的甚至倒闭了。然而，他们一年仍然持续生产数百部影片，并且开发新的技术和电影类型。

有声电影也促进了一些国家的电影工业。英国建立了一个模仿好莱坞的制片厂制度。日本依据好莱坞的体制，寻找到自己的成功之道，并且设法控制本国的市场。印度的小规模电影制作部门，在30年代期间，通过提供广大观众本土语言的影片，并且运用颇受欢迎的歌舞片类型，也逐渐成长起来了。

这个时期的一些持极端政治立场的政权，无论是左翼的还是右翼的，都导致政府掌握整个电影工业。苏联完成了对国家化电影工业的巩固，制定了对电影主题和风格的严厉检查制度。德国纳粹政府则采取较为谨慎的步骤，但也慢慢地掌握了德国的电影业，并颁布了严格的电影检查法令。意大利政府采取了不同的方法，它给电影公司提供财政帮助，鼓励他们拍摄迎合大众的轻松娱乐影片。

法国的电影仍处于危机中。无数的小型制作公司难以形成制片厂制度。个别的电影工作者创造出一种称之为“诗意现实主义”的抒情风格的电影。30年代中期，左翼人士拍摄出一些乐观主义影片以支持短暂执政的人民阵线政府。然而，战争一旦爆发，德国人很快就占据了法国的大部分领土，那些没有离开法国的电影工作者只能在纳粹占据者的严格控制下工作。

法西斯政权逐渐增强势力，其结果是西方国家转向摄制政治性的纪录片。同时，有些政府支持纪实电影的制作。只有少数的情形，实验电影工作者还能够继续独立制作，依然创造出完全不同于主流电影的影片。

第一节　声音的引进

大多数的无声影片都会以钢琴、风琴，甚至整个管弦乐团演奏的音乐伴随放映，声音的效果粗略地配合着银幕上的动作。此

外，自从有电影以来，发明家就时常试图将银幕上的影像与留声机唱片的机械复制声音结合起来。这些系统在20年代中期以前并没有取得太多的成果，主要的原因是声音和影像很难同步，而且扬声机和扩音器不能适应影剧院的放映厅。

同步声音引进的时间一般认为是1927年，当时华纳兄弟公司推出了极为成功的影片《爵士歌王》(*The Jazz Singer*)。但是，不同的国家在声音技术的研发和传播的进程上并不一致，并且它们还陷入了系统和专利的竞争之中。

声音受经济和技术的影响，同时它也受电影风格类型的影响。一些电影评论和导演担心由戏剧改编的影片中大量对话的场面，可能会消除默片时代流畅的镜头运用和剪辑。大多数电影制作者很快就意识到，假如声音能被随心所欲地运用，它能成为一项创造崭新风格的极有价值的资源。1933年，阿尔弗莱德·希区柯克(Alfred Hitchcock)曾对默片的伴随音乐和有声电影的配乐两者之间的差异发表评论："无声电影的时候，我就对音乐和电影很感兴趣，我一直深信有声电影的到来开启了一个大好时机。伴随音乐最终完全由电影制作人控制。"[1]现在，声音和影像可以在制作过程中以一种能够预料的方式结合起来。

一　美国有声电影的发展

主导全球电影转向有声电影的三个国家是美国、德国和苏联。其中美国是第一个率先成功转型的国家。制片厂的主管人员长期以来一直盼望着声音的引进。惟一的问题是采用哪一种系统技术上更具可行性并且更能获利。市场上也存在着几个可供选择的声音系统。

利·狄佛瑞斯特(Lee Deforest)在1923年第一次展示了他的声音胶片(Phonofilm)。这是一种胶片录音的系统，制作的过程是将声音转换为光波，再将其复制于标准35毫米电影胶片边缘的感光带上。这种系统具有声音和影像同步的好处。如果胶片断了而不得不修复时，只要将相同格数的影像和声音一起剪除就可以了。由于狄佛瑞斯特坚持独立经营这个系统，他的公司的规模一直比较小，然而因为声音胶片专利权在海外的销售，促使了声音制作推广到其他的国家。

① Stephen Watts, "Alfred Hitchcock on Music in Films", *Cinema Quarterly* 2, (Winter 1933–1934): 81.

从1910年代至1930年代的初期，全世界最大公司之一的美国通用电气公司(American Telephone and Telegraph)的子公司西方电气(West Electric)一直在进行录音系统、扬声机和扩音器的研制。资金丰厚的研究人员结合了这些要素，使得录制于唱片上的声音能够令人满意地与影像同步保存在一起。1925年，西方电气将它们的唱片录音系统推出上市，而大多数的好莱坞制片厂，都极为谨慎，并没有马上采用这个系统。

西方电气公司系统推出唱片录音系统的时候，正是规模较小的华纳兄弟进行扩张的时候。华纳兄弟利用华尔街的财政资助，大规模地投资发行设施和影剧院，试图达到“垂直一体化”。他们还在洛杉矶设立一家广播电台，推销公司的影片。华纳公司在选择电影声音录制的系统时，西方电气公司的设备引起了山姆·华纳的兴趣

最初华纳兄弟认为声音是可以替代电影放映时的现场演奏的。因此通过录制轻歌舞剧的表演，并将管弦乐运用于故事片的放映，它们能为自己的影剧院节省开销，而且也为其他放映商提供了节省开销的方法。他们与知名的歌星、喜剧演员和一些表演艺术家签订独家合约。华纳兄弟在系列短片中，试着采用Vitaphone系统。1926年8月6日第一次公开放映，在开场的八部短片中，包括威尔·海斯(Will Hays)的一段演讲，以及格尔凡尼·马丁纳里(Giovanni Martinelli)演唱 *I Pagliacci* 咏叹调，故事片是约翰·巴里摩尔(John Barrymore)主演的《唐璜》(*Don Juan*，阿兰·克劳斯兰德 Alan Crosland 导演)，影片有录制的音乐，但没有对白。这场放映非常成功，华纳兄弟就制作了更多的配有音乐的短片和故事片

1927年10月6日，《爵士歌王》(*The Jazz Singer*，阿兰·克劳斯兰德 Alan Crosland导演)首映。影片大部分的片段都只有管弦配乐，但其中四场戏有歌舞明星阿尔·乔森唱歌，甚至有简短的说话(“你还没有听到其他的呢”)。《爵士歌王》所造成的非凡成功说明了声音可能不仅只是复制舞台表演和音乐的一种廉价的方式。此后华纳兄弟公司拍摄了更多的“部分讲话”的电影，直到1928年才出现第一部“百分之百讲话”的电影《纽约之光》(*The Lights of New York*，布莱恩·佛伊 Bryan Foy 导演)，影片同样非常受欢

迎。

华纳兄弟公司是率先采用声音拍摄的片厂，但另一家公司也紧随其后。当西方电子正在开发他们的唱片录音系统时，两位工程师帝奥多·凯斯(Theodore Case)和鄂尔·史庞纳伯(Earl Sponable)，部分根据狄佛瑞斯的原理创造了另外一种胶片录音的系统。福克斯电影公司投资于凯斯-史庞纳伯系统。和华纳兄弟一样，福克斯也是一家规模较小但在逐渐扩张中的电影公司，并且希望声音能给他带来竞争的优势。福克斯公司将凯斯-史庞纳伯系统重新进行了命名，命名为莫维通(Movietone)，并在1927年出品的一些歌舞表演和乐曲短片中展示。这次上映很成功，然而福克斯不久就发现大部分有名的表演艺术家已经与华纳兄弟签订了合约。福克斯于是专注于有声新闻影片的制作，其中包括报道查尔斯·林白独自飞抵巴黎的大受欢迎的影片。其他采用莫维通系统的有F.W.茂瑙1927年拍制的故事片《日出》的一段配乐，以及一些1928年出品的部分讲话的影片。

第四个主要的声音系统是由RCA(Radio Corporation of America，通用电气和西屋公司Westinghouse属下的一家子公司)研制的另一个胶片录音系统，起名为光学录音机(Photophone)，1927年初展现在世人面前，并且在短时间内被认为可以与当时华纳采用的最成功的系统维他风(Vitaphone)竞争，成为电影工业的标准系统。

好莱坞最大的五家电影制作公司——米高梅、联美、第一国家、派拉蒙和制作人发行公司，对于有声电影的采纳都非常谨慎。如果一家公司单独行动，它有可能选择一些无法相容的设备，因为任何一家公司的戏院都要放映其他公司出品的电影，如果没有采用标准的系统，将对公司的经营不利。1927年2月，他们签订了一个"五大协约"，保证在采纳一种被确认为最具优势的声音系统时，大家必须一起行动。当时可供选择的两种系统是西方电子系统和RCA系统。1928年，西方电子也取得了胶片录音技术，并且它能提供更优惠的合同条件，因此五大公司倾向于采用西方电子的系统。

因为许多影剧院已经安装了唱盘式的放映机，好莱坞电影公司接着几年推出的大部分电影都有两种不同的形式：有些是唱盘

录音式的，有些是胶片录音式的，只有华纳公司继续采用唱盘式录音式的。然而，在1931年，华纳公司也加入其他公司的行列，采用胶片录音系统。

遭到拒绝的RCA系统即光学录音系统(Photophone)并没有消失。RCA公司的总经理大卫·沙诺夫(David Sarnoff)创建了一家垂直的一体化电影公司，他买下了电影售票公司，因而获得了一个发行网络和一家片厂，他还购买了歌舞剧院集团(Keith-Albee-Orpheum)，以作为他的连锁影剧院。1928年10月沙诺夫成立了RKO(Radio-Keith-Orpheum)公司。由于光学录音系统和西方电子系统彼此相容，美国的许多戏院也购买光学录音设备，该系统在国外也很受欢迎。

好莱坞制片厂一旦决定了所采用的系统，他们就很快开始在影剧院安装设备。独立经营的影剧院常常采用一些较为廉价的声音系统，有些小型的影剧院就根本无法负担得起购买有声设备的投入，尤其是有声电影的发展正好遇上了经济大萧条时期。因此，许多美国电影都有有声和无声两种版本的发行系统。尽管如此，到了大约1932年中期，美国电影转向有声电影的制作几乎全部完成。

电影工作者和技术工作人员设法运用这个不熟悉的，常常显得笨重的新技术：麦克风不敏感，很难移动；声轨混合很困难；一些场面常常必须在隔音室里多机拍摄。

许多早期的有声影片是静态的，并且充斥了对话，一些电影工作者对这种新技术的限制做出了富有想像力的改进。通过这项新发明，歌舞片风格的电影成为可能，并为充分运用声音提供了一个大好时机。即使是平淡沉闷的后台歌舞片，如大获成功的《百老汇的歌舞》(*The Broadway Melody*，1929，艾德蒙德·古丁Edmund Goulding)也有精彩的片段。该片的开场以一排演奏的排练室为背景，随着在隔音室之内和之外拍摄的镜头相互剪接，创造出不同乐曲杂乱无章地同时演奏，声音也会不连贯地切断。另一部关于娱乐圈的歌舞片《掌声》(*Applause*，1929)是鲁本·马摩里安(Rouben Mamoulian)的第一部故事片，也促使有声电影恢复大量的运动镜头的拍摄方式。

欧内斯特·刘别谦把他在默片电影中的智慧都发挥于《琼宫

图 9.4–图 9.6 《哈利路亚》剧照。这一段戏通过三个镜头展现从同一视点拍摄的动作。

约有一半是以无声的方式实景拍摄的。没有了隔音室的牵制，维多能够在户外自由地移动摄影机(图 9.3)。《哈利路亚》中的一些场景仍然采用多机拍摄的方式摄制(图 9.4–9.6)。然而，即使这些在摄影棚里拍摄的场景也表现出不同的特质，因为大量的对话，无论是事后同步配音或是现场直接拍摄，部分是演员的即兴表演。他们常常说得很快，甚至打断对方的谈话，与早期的大部分谈话电影相比，他们创造了一个更生动活泼的节奏。

虽然制片厂坚持在影片中要加进两首爱尔维·柏林(Irving Berlin)的歌曲，但整部影片的声音强调了非洲裔美国人的民俗音乐和精神。演员们演奏真正的五弦琴、卡苏笛和教堂的脚踏式风琴。尽管《哈利路亚》以一种夸张的方式处理南方黑人的宗教和性别规范，但它试图揭示一个几乎被好莱坞忽视的社会环境的努力，以及对声音的创造性运用，都使得这部影片具有相当重要的意义。

二　早期的有声技术和古典风格

早期的有声技术使电影工业产生了风格上的问题。最早的麦克风是全向的，它将现场的所有声音都一并收入。拍摄时转动的摄像机必须被安置在隔音室里。早期拍摄一个镜头的所有声音甚

图 9.7　华纳兄弟有声电影制片厂的拍摄现场。这是一个正在拍摄一部早期有声片的外景，管弦乐队在一边伴奏，三架安置在录音棚控制室上的摄影机对准了工作台上那对情侣，站在录音棚上的工作人员正尽力把麦克风伸向演员以捕捉声音，另外两个麦克风则悬在乐队上方，三个声道的麦克风电线则接到照片上并未出现的录音棚中进行录制。

至必须要马上录制完成;分别录制的声轨不能"混合"。如果要有音乐的声音,在拍摄现场的附近必须有乐器在演奏。麦克风的放置也限制了演员的表演,它常常用一个笨重的装备悬挂于场景之上;技术人员在一个有限的范围内极力地推向演员(图 9.7)。

图 9.7 展示了三架摄影机在拍摄两个人在海滩的一场简单的戏,这种多机拍摄的技术被广泛采用,因为每一场戏都必须全部从头至尾拍摄下来。虽然在技术上能用一台摄影机以一个长拍镜头拍摄所有的表演,但电影工作者不愿放弃在默片时代已经发展起来的拍摄灵活性,以及所强调的连续剪辑。为了能够运用诸如建立镜头、插入镜头和正反打镜头等的技巧,并在镜头和镜头之间使声音和嘴唇的动作流畅地配合起来,导演就从不同的有利角度进行拍摄。一架摄影机可能以标准镜头拍摄远景镜头,另一架摄影机在旁边隔音室以望远镜头拍摄一个中景镜头,第三架摄影机则从另一个略有不同的角度进行拍摄。有时候甚至采用三架以上的摄影机拍摄。

即使是华纳兄弟出品的主要是表现古典音乐和歌舞喜剧表演的维他风系统的短片,也采用多机拍摄,以便使得镜头发生变

化。(图 9.8) 例如,《歌舞线后》(*Behind the Lines*,1926 年 8 月摄制),是第二类使用维他风系统的影片,影片表现了战时广受欢迎的演员艾尔希·珍妮丝带领一群军人演唱一系列的歌曲,这部七分钟的电影的所有表演都是运用不同位置的两架摄影机一镜到底拍摄的,该片对这两个位置拍摄下来的内容进行来回剪辑而得以完成(图 9.9、9.10)。我们可以察觉到在华纳有声电影的片厂中有舞台式的布景。

在故事影片中,多机拍摄并不完全与默片风格相同。拍摄现场笨重的隔音室使得摄影机很难做到精确的取景。比如,在一场对话戏中,一个镜头可能从正面的角度拍摄人物,而反打镜头从侧面进行拍摄(图 9.11-9.13)。再者,因为摄影机一般都是线形地安置于场景前方,镜头之间的部分空间常常会互相重叠(图 9.9-9.11)。附带说一说的是,有声电影的早期,声轨占据着长方形画面左侧的位置,而这是默片时代影像的位置。因此许多早期的有声电影都是正方形的影像(如图 9.9)。电影艺术和科学学院不久建议,在影像的上方和下方都贴上黑色的长条以重新做出长方形的画面,这个所谓的"学院比例"(或者"学院光圈")从此成

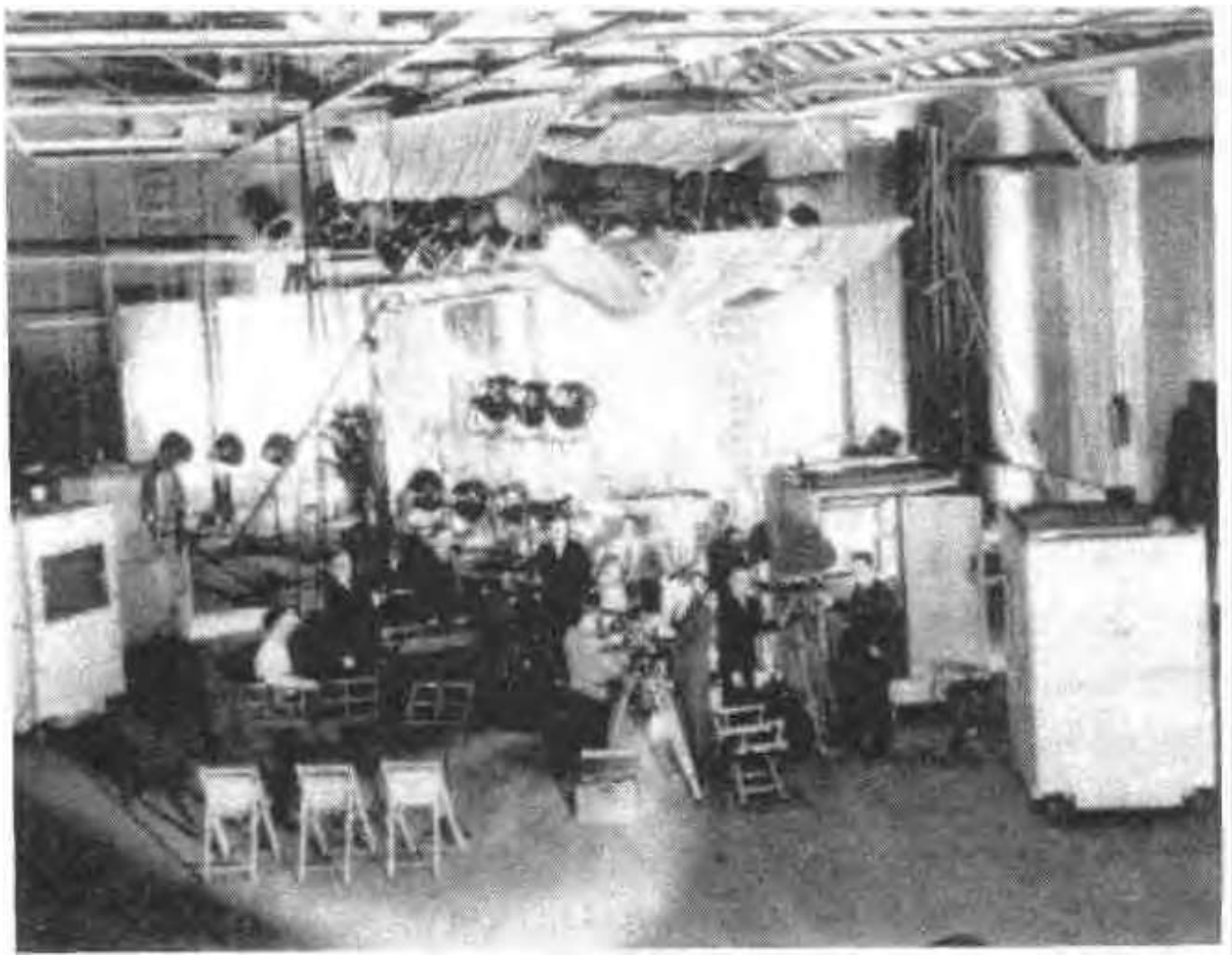


图 9.8 1926 年拍摄的位于布鲁克林的华纳兄弟有声电影制片厂的工作现场情况。

图 9.9–图 9.10 《歌舞线后》中，由两架摄影机拍摄的同一动作的剪辑非常完美：战士跃上了卡车，这辆车的车床成了摄制台。

为标准画面，一直保持到 50 年代宽银幕比例的出现。

早期有声电影技术的其他方面也对电影制作者的选择有限制。隔音室装有轮子，通常用于换景时移动摄影机，但它们通常太吵、太笨重，不适于用来拍摄推轨镜头。反之，摄影机操作人员能够透过隔音室的窗口拍摄短暂的运动摇镜头，使表演动作处于画面的中心。结果，与默片时代相比，短暂的重新取景的摇镜头成为故事片中更为普遍的一种风格特点。早期的麦克风不敏感，因此，制片厂常常坚持要求演员们进修发音的课程，要求他们说得缓慢而且清晰。也正因此，很多早期的有声电影总是显得步调缓慢，在现代人看来，他们的表演似乎有些夸张造作。

图 9.11–图 9.13 《纽约之光》剧照。这是由多机拍摄的三个镜头。第一台摄影机对准霍克和他的两个同伙；第二台摄影机用远摄镜头从另一个角度拍摄这两个同伙；第三台摄影机位于霍克的侧面，也是用远摄镜头拍摄。

技术人员很快就解决了这些问题。制片厂不久就建立了填满东西的金属“隔音罩”以消除摄影机的杂音，而且也不像隔音室那样笨重。麦克风的发展也很快，它可以这样使用：杆挑着麦

图 9.14 威廉·魏尔曼(William Wellman)正在执导他的《明星证人》(*The Star Witness*, 1931),摄影机用一个片厂制造的金属隔音罩隔音,麦克风则用一个撑竿悬挂在演员上方。

克风,随着声音的来源,或在演员之间在高处摇晃着移动(图 9.14)。最重要的也许是到了 1931 年,逐渐能够做到在一场戏中录制不止一个声音轨道,最后能将它们混合成单一的声轨。这种新技术有助于在一部影片拍摄完影像和进行过剪辑之后,再录制影片中的气氛音乐;声音效果也能再加入戏中,或是一些预先录制的歌曲能在拍摄时播放,歌手再对嘴表演。声音的结合和再结合也跟镜头的选择和安排一样变得很容易,多机拍摄消失了。正如我们在下一章要看到的,30 年代期间好莱坞电影还将继续向前发展,不断克服有声电影带来的风格上的限制。

同时很重要的是,主要是其他国家的一些电影工作人员避而不用多机拍摄,或者仅仅是偶尔使用。他们舍弃好莱坞发展的精确对嘴或吻合动作等技巧,这些电影工作者大多以无声的方式拍摄大部分的影片,然后再配上声音,虽然这会使声音和影像结合得不是那么紧密。这在另一方面就使得这些电影工作者能够运用并发展出运动的摄影机,对在大范围内多变化角度的镜头进行快速剪切,以及其他一些好莱坞早期有声电影中极为少见的技巧。

美国在1941年加入战争的时候，仍有300万的失业人口，然而到了战争快结束之时有些工作竟找不到人来做。

战争促进了美国经济的发展。例如，1940至1944年期间，制造业的产量增加了四倍。国民生产总值的40%完全用于支援战争，然而国内新近雇佣的工人（包括许多原来的家庭主妇和佣人）都获得相当的消费能力，并享受较高的生活水准。尽管有些物资短缺，但大多数美国工业的销售量都增加了，有的上升幅度高达50%甚至更高一些。电影工业也分享了战时的经济繁荣，观众人数显著增多。

第一节　电影工业的新结构

美国的好莱坞电影工业在默片时代已经发展成为一个由少数几家公司联合控制竞争市场的寡头垄断的局面，这种寡头垄断的结构在进入1930年代之时仍然保持着相当的稳定，不过随着声音的来临以及经济危机的爆发，它也发生了一些变化。

随着声音的来临而成立的惟一的一家庞大的新公司RKO (Radio-Keith-Orpheum)，创造性地开发运用美国无线电公司(RCA)的声音系统——有声电影系统(Phonofilm)。福克斯公司成功地开发了胶片录音技术，使得它在20年代末期急速扩张，但是经济危机的爆发迫使它削减投资，最显著的例子是，它把刚刚取得的第一国家公司的控股卖给了华纳兄弟，因此，华纳公司由一个小公司发展成为30年代最大规模的电影公司之一。

到了1930年，好莱坞的寡头垄断局面已经发展成为一个往后大约二十年里都没有太大变化的结构。八家大型公司主导了整个电影业。首先是称之为五大的“大型”公司，根据其规模，分别为派拉蒙(以前的著名艺人——拉司基)，骆氏(我们熟知的是以它的制作部门的名字米高梅命名的)，福克斯(1935年改名为20世纪福克斯公司)，华纳兄弟和RKO。作为一个大型公司，它必须是垂直一体化的，拥有连锁戏院，并且拥有国际发行网络。一些只有少数或没有影剧院的较小的公司组成所谓的三小“小型”公司：环球、哥伦比亚和联美。另外还有一些独立制作的电影公司。其中有的独立公司也会制作一些昂贵的影片，或是可以与大型公

司出品的影片相媲美的 A 级影片(比如,山姆·高温和大卫·塞兹尼克)。有些公司(比如,共和国公司和莫诺公司)只生产廉价的影片,或是总称之为"简陋阵容"的 B 级影片。

下面我们将分别简约地评述若干大型公司和小型公司。

派拉蒙　派拉蒙从一家发行公司开始起家,它是通过购买大数量的影剧院而发展起来的。这种购买策略在 1920 年代取得了很大的成功,但是一旦遭到经济危机的打击,公司的赢利则锐减,并且欠了巨额的影剧院抵押款。结果,派拉蒙于 1933 年宣布倒闭,然后在法院的命令之下于 1935 年重新组建。在这段时间里它出品了一些电影,但并没有赢利。1936 年,派拉蒙的影剧院经理巴聂·拜勒班(Barney Balaban)成为整个公司的总裁,并且使得公司重新赢利(他的非凡成就使他位于总裁职位直到 1964 年)。

在 1930 年代早期,派拉蒙以出品"欧式"风格电影而出名。约瑟夫·冯·斯登堡(Josef von Sternberg)在此拍摄了玛莲娜·德吉许(Marlene Dietrich)主演的具有异国风情的影片,欧内斯特·刘别谦继之以其老练精致的手法增添了他最拿手的喜剧片,来自法国的墨里斯·查伟立尔(Maurice Chevalier)是大牌明星之一。这个制片厂也仰赖许多来自广播和歌舞喜剧界的喜剧演员。马克斯(Marx)兄弟在这儿拍摄了早期的最怪异的影片(最有名的影片是《鸭羹》*Duck Soup*,里欧·麦卡瑞 Leo McCarey 执导,1933 年出品)。梅尔·惠斯特(Mae West)具有暗示性对白的影片既受观众的欢迎又引起争议。

1930 年代的后期,拜勒班将派拉蒙转型为主要面向美国的公司。二战期间,票房收入一直高居榜首的超级影星鲍勃·霍普(Bob Hope)和平·克劳斯拜(Bing Crosby),以及硬汉演员亚伦·赖德(Alan Ladd)和喜剧演员贝蒂·赫顿(Betty Hutton),都是派拉蒙的支柱。派拉蒙战时最受欢迎的导演之一普莱史顿·史特吉(Preston Sturges)也拍摄了许多讽刺喜剧。跨越整个 30 年代和 40 年代,西席·德密尔一直是位协助公司开创的骨干,他摄制了一系列超大预算的历史巨片。

骆氏/米高梅　米高梅不像派拉蒙,在 1930 到 1945 年期间米高梅一直经营得很好。虽然它只有一个较小规模的连锁影剧院,但它的债务也较少,并且是美国获利最高的电影公司。这部

厂的信任而采用它开发的声音系统，所以RKO自己进入了电影制作的圈子。然而它一直落后于其他大型公司。到了1933年，公司陷于破产，一直到1940年公司才得以重组。就在这个时候，普遍的战时繁荣也使得RKO获利——尽管如此，战争结束以后它很快地又面临同样的问题。

这个时期雷电华没有稳定的方针策略，而且也缺乏大牌明星。比如，凯瑟琳·赫本在30年代早期极受欢迎，但后来拍摄了一系列质量不高或怪异的影片，被称为"票房毒药"。雷电华也有一些零星的卖座影片，像1933年的幻想影片《金刚》(*King Kong*)，但在30年代制片厂最稳固的摇钱树是弗瑞·亚斯坦(Fred Astaire)和琴吉·罗杰斯(Ginger Rogers)在1934到1938年之间搭档演出的一系列歌舞片。就相当程度而言，雷电华的微薄利润要依赖于发行独立制作公司沃尔特·迪斯尼(Walt Disney)摄制的动画影片。

40年代初期，雷电华转向制作一些百老汇名作的影片，其中包括《伊利诺州的亚伯·林肯》(*Abe Lincoln in Illinois*,1940)。在这个时期雷电华聘请了一位有争议的年轻戏剧制作人奥逊·威尔斯(Orson Welles)，他拍摄的《公民凯恩》(*Citizen Kane*)尽管在当时的票房收入不尽人意，然而至今已成为RKO出品的惟一最重要的影片。这些年负责公司B级影片部门的凡尔·卢顿(Val Lewton)也制作了好莱坞制片厂时代最具创意的低成本影片。

环球 尽管环球拥有庞大的发行系统，是三个小型公司中最大的一个公司，但它在1930至1945年(以至于往后)期间不断出现财务问题。环球只有少数几个大牌明星，而成功的电影工作者也都倾向于跳槽到其他更大的制片厂。环球早期的策略是通过视觉上触目惊心的恐怖片推捧出一些新星。该公司造就的明星有贝拉·卢高希(Bela Lugosi)(《吸血鬼》*Dracula*,1931)、伯里斯·卡洛夫(Boris Karloff)(《弗兰肯斯坦》，又译《科学怪人》*Frankenstein*,1931)、克劳德·雷恩斯(Claude Rains)(《隐形人》*The Invisible Man*,1933)。1935年之后，环球逐渐将目标定位于小城镇的观众，推出了另一位新星，可爱的青春歌手德亚娜·德宾(Deanna Durbin)。对于这家制片厂而言，B级系列影片是极为重要的，像40年代由巴席尔·拉兹彭(Basil Rathbone)主演的福尔摩斯侦探片，阿尔伯特

(Abbott)和卡斯特罗(Costello)的系列滑稽喜剧影片。

哥伦比亚　哥伦比亚在总裁哈利·科恩(Hary Cohn)的长期领导之下经受住了经济危机的冲击,并且持续获利。尽管投资成本较低,但哥伦比亚时常借助大型公司的明星和导演(这样可以省去与明星签约的花费)拍摄出一些极受欢迎的影片。这家制片厂最著名的导演是弗兰克·卡普拉(Frank Capra),他整个 1930 年代都在哥伦比亚。他在 1934 年拍摄了由克劳黛·考尔白(Claudette Colbert)(从派拉蒙借调)和克拉克·盖博(从米高梅借调)担任主演的影片《一夜风流》(*It Happened One Night*),其影片、导演和男女主角都荣获了奥斯卡金像奖,这部电影也是哥伦比亚最为轰动的影片之一。

尽管几位著名的导演曾短暂地在哥伦比亚工作过——最著名的有约翰·福特的《满城风雨》(*The Whole Own's Talking*,1935)、乔治·顾柯(George Culkor)的《假日》(*Holiday*,1938)、霍华德·霍克斯(Howard Hawks)的《天使的翅膀》(*Only Angels Have Wings*,1939)和《星期五女郎》(*His Girl Friday*,1940)——但他们都没有长期留在该公司。哥伦比亚在这个时期绝大部分还是依靠 B 级西部片和另外一些低廉的影片赢利。

联美　进入到有声电影时代,联美开始逐渐衰退。格里菲斯(D.W.Griffith)、玛丽·璧克馥(Mary Pickford)和道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks)相继在 1930 年代的初期和中期退休,而卓别林大约每隔五年才推出一部故事片。联美也发行一些诸如亚历山大·科达(Alexander Korda)、大卫·塞兹尼克(David O.Selznick)、沃尔特·万格(Walter Wanger)和萨缪尔·高德温(Samuel Goldwyn)等著名独立制片人制作的电影。然而,第二次世界大战结束之后,它转向发行其他公司的电影。因此,当其他公司在战时经济蓬勃向上发展之时,联美是惟一一家利润下滑的公司。

这个时期联美推出的电影反映了这家由一群独立制作人联合组成的公司各自不同的背景。它们有来自英国的著名影片《亨利八世的私生活》(*The Private Life of Henry Ⅷ*)、由极受欢迎的百老汇红星艾迪·坎特(Eddie Cantor)主演的打闹歌舞片、阿尔弗雷德·希区柯克的一些美国影片(包括《蝴蝶梦》*Rebecca*、《意乱情迷》*Spellbound*)和威廉·惠勒(William Wyler)的一些优秀影片《孔

雀夫人》(*Dodsworth*)和《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*)等,这些影片使得电影界丰富多彩。然而,不像在默片时代,这个时期的联美必须以一些较低成本的故事片,甚至B级的影片来补充。

第二节　重要导演

除了一些已有建树的好莱坞导演之外,声音的引入和欧洲动荡混乱的政治形势也使舞台剧导演和欧洲移民导演转而进军好莱坞电影制片厂。

一　资深一代的导演

查理·卓别林是反对有声电影最著名的导演之一。身为一位自己作品的制作人和极受欢迎的明星,他能够继续拍摄仅有音乐和声音效果的"无声"电影,能比其他任何好莱坞导演支撑得更久,然而,他拍制电影的速度也慢多了。他拍摄了两部没有对白的故事片《城市之光》(*City Lights*,1931)和《摩登时代》(*Modern Times*,1936)。后者反映出的左翼观点使他在战后受到政府和大众责难的困扰。影片中的流浪汉失去了他沉闷的装配线工作,又被误以为是示威运动的首领而被关进监狱,后来遇见了一名贫穷的年轻女子,他们一起寻找工作。虽然这是一部主要描绘经济危机时代社会问题的电影,但影片仍然十分风趣幽默(图10.1)。卓别林的首部有声电影《大独裁者》(*The Great Dictator*,1940)极为怪异,采用了一个不像喜剧片的德国纳粹题材。希特勒和卓别林两人看来有点像的小胡子,时常引起众人议论,卓别林就利用这个外表上的相似,饰演了一个虚构的但实际又有所指的"大独裁者"(图10.2)。

图10.1　《摩登时代》中,工人查理正在试验一种能在他工作时自动喂他吃饭的机器。

图10.2　《大独裁者》中,卓别林在舞动中玩耍气球直至气球爆裂,借此,卓别林嘲讽了希特勒膨胀的权力欲。

约瑟夫·冯·斯登堡(Josef von Sternberg)在德国执导了他的第二部有声影片《蓝天使》(*The Blue Angel*)后,偕同影片中的影星玛莲娜·德吉许(Marlene Dietrich)返回到好莱坞,并且合作拍摄了6部电影,其中包括《摩洛哥》(*Morocco*,1930)和《维纳斯女神》(*Blonde Venus*,1932)。这两部电影的故事都是传统的情节剧,然而它们杰出的风格使其成为这个时代最为美仑美奂的电影。斯登堡强化了对营造结构和强烈构图的迷恋,特别是通过服装、灯光和摄影使得玛莲娜·德吉许更具魅力,从而达到了一个难以匹敌的地步。斯登堡在这段时期也拍摄了一些没有德吉许参演的影片,其中包括两部改编自优秀文学著作的影片《美国悲剧》(*An American Tragedy*,1931)和《罪与罚》(*Crime and Punishment*,1935)。

刘别谦很快就适应了有声电影,并拍摄了《琼宫艳史》。他继续拍摄了许多极受欢迎的歌舞片和喜剧片,其中最有名的是《天堂的烦恼》(*Trouble in Paradise*,1932)。电影的开场是一个充满机智的场景,一对高雅的情侣正在一个威尼斯的饭店用餐,然后他们发现彼此都是小偷,想窃取对方的财物。他们坠入了爱河,并且共谋窃取一名有钱妇人的钱财,结果男小偷差点成为牺牲品爱上那个有钱的妇人(图10.3)。刘别谦还执导了一部有葛丽泰·嘉宝参演的影片《妮诺奇嘉》(*Ninotchka*,1939)。如同《大独裁者》一样,刘别谦的《生死问题》(*To Be or Not to Be*,1942)也是一部有关纳粹题材的少见的喜剧片之一。

约翰·福特在1930年代仍然是个极为多产的导演,10年间他签订了26部影片,加上他在1940年代早期投效海军之前又完成了多部影片。这期间他主要在20世纪福克斯公司工作,执导了该公司最受欢迎的明星的电影,包括和威尔·罗杰斯(Will Rogers)合作的三部曲《布尔医生》(*Dr. Bull*,1933)、《平冤记》(*Judge Priest*,1934)、《汽艇救生赛》(*Steamboat Round the Bend*,1935),以及一部由秀兰·邓波尔(Shirley Temple)主演的古装片《小威廉奇遇记》(*Wee Willie Winkie*,1937)。虽然他早年专注于创作

图10.3 《天堂的烦恼》中,男女主角在充满现代艺术气息的布景前相遇。

图 10.4 《少年林肯》剧照。影片中法庭揭示真相的高潮戏是在导演精心安排的景深镜头中展开的，它没有用近景去渲染人物的情感。

图 10.5 《青山翠谷》中，一家人听到噩耗时的静默场面使人不禁想起格里菲斯的影片。

西部片，这段时期他只拍了一部西部片《关山飞渡》(*Stagecoach*, 1939)，然而成了这种类型的经典影片。该片追踪了一群身份混杂的人员穿越危机四伏的印第安地区的旅程。福特在这部影片中第一次运用纪念峡谷(Monument Valley)不可思议的神秘悬崖的地貌，这个场景也成为他后期西部片的一个标志。

同年，福特导演了《少年林肯》(*Young Mr. Lincoln*, 1939)，在影片中林肯破解了一宗谋杀案件，显示了最终成为总统的林肯既直率又机智的品性。《青山翠谷》(*How Green Was My Valley*, 1941)，描述了一个亲密和谐的威尔斯煤矿家庭逐渐分崩离析的怀旧故事。福特在片中采取极为收敛的风格表现，影片还是创造出了深刻感人的情景。虽然福特在有些地方运用了一些传统的反向镜头和接人手法，但他坚持以远景镜头或静默来表现片中人物的沉思，低调处理影片中非常关键或伤感的时刻(图 10.4、10.5)。福特还采用深度场景的调度和摄影，这些风格上的特色对奥逊·威尔斯很有影响，威尔斯在拍摄《公民凯恩》之前就曾认真研究过《关山飞渡》。

图 10.6　《天使的翅膀》剧照。男主角正在引导一架出了问题的飞机降落。

霍华德·霍克斯(Howard Hawks),在20年代中期就开始执导电影,到了这个时期,已经成为著名的导演了。和福特一样,他拍摄了各种类型的电影,擅长于简洁地处理情节和表演,并且精通轻快的节奏和连戏剪辑。霍克斯曾对自己这种典型的实事求是的工作作风做出过解释:"我试图尽可能简洁地讲诉我的故事,摄像机以视觉水平的角度拍摄。我想像我该怎样讲这个故事,我就怎样讲。假如有一场戏我不要任何人糊弄或剪切,我就会使他们无法剪切。"①

假如说福特的《关山飞渡》是西部片的经典之作,那么霍克斯的《星期五女郎》(*His Gile Friday*,1940)可以说是有声喜剧片的典范之作。这部充满欢笑打闹的电影(改编自本·西区 Ben Hecht和查尔斯·麦克阿瑟 Charles MacArthur 的剧本《头版报纸》*The Front Page*)描述了一个报社编辑试图阻止他的前妻要放弃新闻报道工作而再婚的想法。他诱导她去揭发一些腐败政客为了操纵选举企图处死一名心智不健全的杀人犯的恶劣事件。卡莱·葛伦(Cary Grant)、萝莎琳·卢素(Rosalind Russell)和一群各具性格的演员,以极快的节奏演讲充满机智的对话,而霍克斯则以其"不着痕迹"的反向镜头和重新取景,拍摄下演员们主要的表情动作。

霍克斯的飞行冒险电影《天使的翅膀》(*Only Angels Have Wings*,1939),发生在南美的一个小港口,航空服务公司试图通过一个狭窄的山间航道取得邮件。运用有限的资源,霍克斯营造了一个极度危险而又非常浪漫的氛围。许多事情都在一栋孤零零的建筑物内或周围的地方发生,在夜间或雾天里发生,影片中人物每次都在这样的地方和时刻等待着返航的飞机(图 10.6)。就像霍克斯的大部分电影那样,男女主人公都必须表现得非常顽强和冷静以解决他们面临的各种问题。

威廉·惠勒(William Wyler)在默片时代的晚期就开始了导演生涯,他拍摄的几乎都是低成本的西部片。他在 1936 年终于有所突破,那时他开始为独立制片人山缪·高温工作。他拍摄了《他们

① Joseph McBride, Hawks on Kawks (Berkeley: University of California Press, 1982), p.82.

图 10.7 《吉沙蓓尔》中的景深镜头。

图 10.8 《永别了，武器》剧照。

图 10.9 《史泰拉恨史》中著名的最后一场戏，史泰拉站在窗外雨中，看着室内正在举行婚礼的女儿偷偷哭泣，而后转身永远离去了。

三个人》(*These Three*, 1936)，这部影片改编自莉莉安·海尔曼(Lillian Hellman)的剧本《儿童时间》(*The Children's Hour*)。他在后来几年的时间里也拍出了其他一些非常优秀的作品。其中包括《吉沙蓓尔》(*Jezebel*, 1938，图 10.7)、《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*, 1939)，以及另一部根据海尔曼剧本改编的电影《小狐狸》(*The Little Foxes*, 1941)。后两部影片都是由葛里格·托兰德(Gregg Toland)担任惠勒的摄影师，而且这两部影片都展现出了类似于福特和威尔斯电影的深焦摄影的影像风格。

资深导演弗兰克·鲍沙(Frank Borzage)一直专注于拍摄以情动人的情节剧。《战地钟声》(又译《永别了，武器》*A Farewell to Arms*, 1932)改编自海明威的小说，讲述了一战期间一名美国士兵和英国护士之间的爱情故事。鲍沙和摄影师查尔斯·朗(Charles B.Lang)在拍摄片中人物时采用闪烁、柔焦的摄影风格，以表现强烈的浪漫色彩(参见图 10.8)。相比而言，金·维多(King Vidor)则一直拍摄从西部片到情节剧的多种类型的影片。他于 1937 年重拍的《史泰拉恨史》(*Stella Dallas*)后来成为一部经典影片，电影讲述了一个劳动阶层的妇女和工厂主儿子结婚的故事。她无法忘怀自己卑微的出身，担心最终会威胁到女儿与社会绅士的婚姻，所以自私地和丈夫离婚，并且抛弃了女儿，使女儿能成为一个新颖而文雅的太太(图 10.9)。

拉乌·渥许(Raoul Walsh)拍摄的电影也涉及各种类型，他在

史特吉(Preston Sturges)在1930年代曾撰写电影剧本,创作了《权利与光荣》(*The Power and the Glory*,1933,威廉·霍华德 William K. Howard 导演),这部电影有着复杂的倒叙结构,堪称《公民凯恩》的先驱之作。史特吉开始执导的电影是《伟大的麦金提》(*The Great McGinty*,1940),是部政治讽刺片,随后他在战争时期拍摄了一系列颇受欢迎的喜剧片。如在《摩根小河的奇迹》(*In the Miracle of Morgan's Creek*,1944)中,他对美国人的假正经开玩笑。本片描述了一名年轻姑娘在一次狂欢晚会后发现怀孕了,她声明要和孩子的父亲结婚(她只记得他的名字好像是伊葛纳兹·拉斯奇瓦斯基),然而很难找出这个人来。她性情温和的男朋友为了使她免于丢面子而跟她结婚,结果她产下了六胞胎,这个家庭于是成了媒体关注的焦点。尽管这部电影遭到电影制作人与发行人协会(MPPDA)的裁剪,但整部影片还是保持了大胆放肆的风格。不久,史特吉成为派拉蒙最受欢迎的导演之一。

另一位由编剧转为导演的是约翰·休斯顿(John Huston),他曾参与《吉沙蓓尔》(*Jezebel*)和《崇山峻岭》(*High Sierra*,前面译作"高山起伏")的编剧工作。我们将在后面讨论他的早期黑色电影代表作品《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*)。战争时期休斯顿主要在军中服务,拍摄了一些著名的战争纪录片。1945年后,他重返好莱坞。

奥逊·威尔斯,是1930至1945年期间崛起的最具影响力的导演,他在其他的一些领域也卓有成就。

三 移民导演

外国电影工作者不断涌向好莱坞。有的是受高收人的诱惑,有的是为了获得在世界上设备最先进的制片厂工作的机会。然而,随着欧洲法西斯主义的扩张以及面临第二次世界大战的爆发,迫使更多的电影人为了寻求政治避难而转向美国。

由于对在英国没有权利感到不满,并且也被好莱坞所提供的技术上的可能性所吸引,阿尔弗雷德·希区柯克和大卫·塞兹尼克签下合同来到美国。希区柯克的第一部美国电影就是《蝴蝶梦》,这是一部根据文学名著改编的电影,并且荣获美国电影学院最佳影片奖。可它并不是希区柯克闻名于世的悬念电影的代表

作。他在战争时期的几部影片中,其中一部是《疑影》(*Shadow of a Doubt*,1943)一名专门诱惑并杀害富孀的男子,造访居住在加利福尼亚州一个小镇的姐姐家。他取悦于每一个人,但当他年轻的外甥女知道他的真相后失魂落魄。希区柯克运用实景拍摄,营造了小镇的正常平和的生活,以比照坏人的秘密罪行。

德国电影人大批移民到好莱坞开始于默片时代,1933 年纳粹分子夺取政权以后,加速了移民潮。弗里茨·朗格(Fritz Lang)于 1934 年抵达好莱坞。虽然朗格在美国能相当稳定地工作(大概一年一部电影,一直到 1956 年),但他对自己的作品很少具有控制权,而且一直没有获得他在德国时的声誉。朗格拍摄的电影涉及各种类型,有西部片、间谍片、情节剧和悬念影片。《你只活一次》(*You Only Live Once*,1937)讲述了一个令人感动的故事,一名年轻的前科犯,他想正直做人,却被误控谋杀,他在处刑的前夜逃出了监狱,但他和妻子还是被逮捕并击毙了。

另外两位新来的导演是比利·怀尔德(Billy Wilder)和奥托·普雷明格(Otto Preminger)。怀尔德在德国原是一名编剧,来好莱坞后重操旧业,他和查尔斯·布莱卡(Charles Brackett)合作撰写过很多剧本,其中包括《妮诺奇嘉》(*Ninotchka*)和《火热舞会》(*Ball of Fire*)。他的首部独立执导的影片是部喜剧片《红粉军人》(*The Major and the Minor*,1942)。他严肃探讨酗酒问题的影片《失去的周末》(*The Lost Weekend*,1945)曾荣获奥斯卡最佳影片奖。尽管普雷明格是犹太人,但他在好莱坞时常饰演纳粹反派角色。不过,到了 1940 年代早期他开始转向执导影片。怀尔德和普雷明格在这个时期拍摄了两部经典的黑色电影。

第三节　类型的创新和转变

许多无声片时代的类型电影在有声电影时期也在不断发展。然而,电影工业的技术改进,以及更为广泛的整体社会变迁,造成一些新类型电影的诞生,并且在旧有类型里也加入了一些新元素。

一　歌舞片

声音的引进促使歌舞片成为一种主要的电影类型。一些早期的“时事讽刺”(revue)歌舞片只是简单地将一些歌曲串在一起。其他一些歌舞片,如《百老汇的歌舞》,是幕后歌舞片,是通过片中人物的表演来编排歌曲。另外还有些轻松歌剧歌舞片,其代表作为《琼宫艳史》,片中的故事和歌曲都发生在幻想的情境中。最后,就是“整合”式(integrated)歌舞片,片中的唱歌和跳舞都发生在普通的场景中。(幕后歌舞片时常会混杂整合进一些在舞台上表演的歌曲)时事讽刺歌舞片不久就消失了,但其他形式的歌舞片都继续蓬勃发展。

鲁本·马摩里安(Rouben Mamoulian)的《今夜爱我》(*Love Me Tonight*,1932)是一部赏心悦目的轻松歌剧次类型代表作品。影片开场的那个场景是受到了雷内·克莱尔(René Clair)的早期有声电影的影响:一条巴黎式的街道在晨曦中进入一天的生活,然后是带有旋律的杂音发出节奏并进而引导出一首歌曲。片中有一个著名的片段是,一首歌由几个人传唱,并且通过画面间的淡入淡出将场景串联起来。光是影片的主角裁缝师对着三面镜子高唱“难道这还不浪漫吗?”(图 10.10)然后是一个作曲家接过旋律,在火车上唱给一群士兵听;再接着是当士兵们围坐在营火旁唱歌时,一个吉普赛人听到了曲子而后吉普赛人又为他的朋友边舞边唱,这歌声于是传进了女主角的耳朵,于是这位公主女主角在她王国城堡的阳台上引吭高歌。

幕后歌舞片的代表作当推华纳公司出品的,由布斯比·伯克莱编舞的系列影片。这种类型的许多惯例都是由《第四十二街》(*42nd Street*,1933)创建的。一名天真可爱的合唱团的女孩,在一场百老汇隆重的演出开幕之前,因为主角受伤而替人上场,结果却一炮走红。导演鼓励她说:“你不能倒下,你一定不能,因为你的未来就在这场演出,还有我的未来,我们所有的人的希望

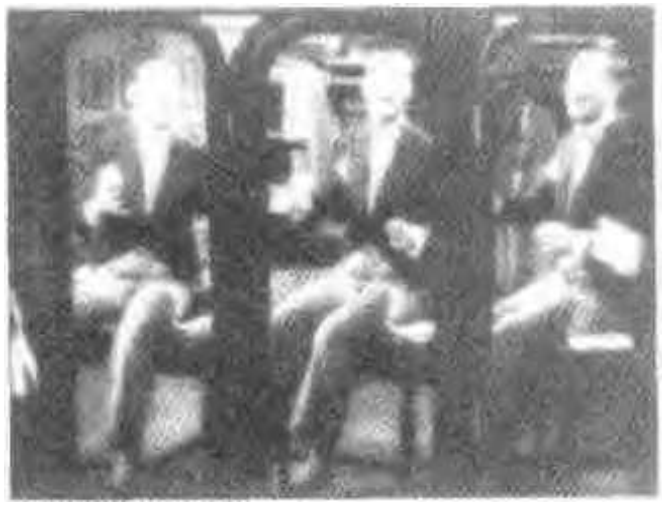


图 10.10 《今夜爱我》在三个镜子中唱歌。

都在于你,现在好了,我已经差不多了,可是你要站稳脚步,抬起头来,索儿,你上台的时候还是个小女孩,可是你下台回来后定是个大明星了。"当然,她果真成为一个大明星了。该片还使用起重机和高架摄影机从平台拍摄柏克莱精心设计的舞台歌舞表演(图 10.11)。

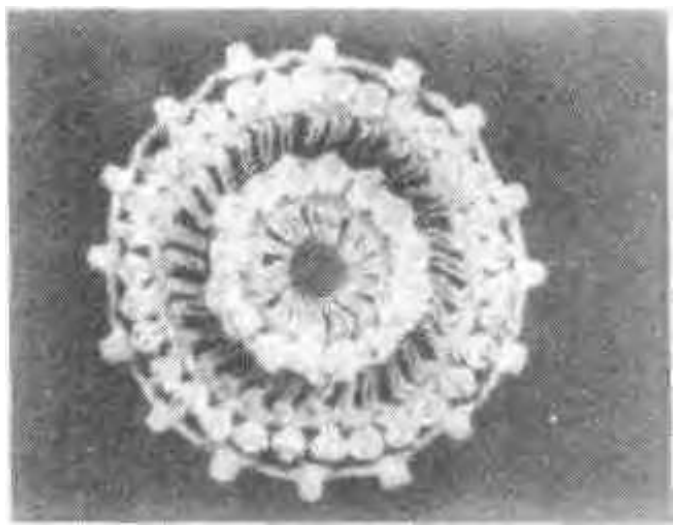


图 10.11 《第四十二街》剧照。

此间最受欢迎的歌舞片是由弗瑞·亚斯坦和琴吉·罗杰斯主演,赫米斯·帕思(Hermes Pan)编舞的一些歌舞片。例如,在《摇摆时代》(*In Swing Time*,1936)中,亚斯坦扮演一名轻歌舞剧的舞蹈演员,一心追求扮演舞蹈老师的罗杰斯。不论是具有幕后歌舞片的情节还是具有整合歌舞片的情节,亚斯坦-罗杰斯歌舞片都非常浪漫,而且许多舞蹈场面成为两人表达爱意的桥梁。虽然起初彼此因为误解而互相对抗,但最终配合完美的高雅舞步显示了他们是天生的一对。

米高梅在这个时期也摄制了许多歌舞片。米基·鲁尼(Mickey Rooney)和茱蒂·嘉兰(Judy Garland)搭档演出了几部有关青少年登台表演的影片。如《乐曲响起》就是这样的一部影片。嘉兰也因为演出以特异色彩拍摄的华丽幻想剧《绿野仙踪》(*The Wizard of Oz*,1939,维克托·佛莱明 Victor Fleming 导演)而一举成名。文森特·明尼利执导的《相逢圣路易》(*Meet Me in St.Louis*),是嘉兰最优秀的影片之一。另一位米高梅的当红影星是金·凯利,他也就是在这个时期开始了他的演艺生涯。凯利的舞蹈风格充满狂热,动感很强,正如在《封面女郎》(*Cover Girl*,1944,哥伦比亚借调金·凯利主演,由查尔斯·维多 Charles Vidor导演)中"展望明天"一场戏中的舞蹈表现。

二　乖僻喜剧(The Screwball Comedy)

在乖僻喜剧片中,故事的中心人物往往都是行为夸张的浪漫情侣,影片通常是通过动作激烈的打闹喜剧方式来表现他们。这些电影常常将背景设置在富裕的有钱人家庭,即使在经济危机的

图 10.12 《20世纪特别快车》中，男女主人公正在戏剧性地比赛互扔东西。

图 10.13 《一夜风流》中，记者企图展示自己可以搭便车，女继承人则在一旁养精蓄锐。

图 10.14 《第兹先生进城》中，男主角陶醉于演奏大号，对律师关于他将获得巨额遗产的报告充耳不闻。

艰苦时期也是这样，以表现与众不同的行为举止。浪漫的情人起初可能是互相敌对的（正如乔治·顾柯的《费城故事》*The Philadelphia Story*，1940），也可能是来自不同的阶层。然后有钱的父母必须回心转意（正如卡普拉的《浮生若梦》又译作《不能拥有》*You Can't Take It with You*，1938），或者阻挠受挫（正如顾柯的《假日》*Holiday*，1938）。

乖僻喜剧开始于1934年两部截然不同的影片。霍克斯的《20世纪特别快车》（*Twentieth Century*）以极端玩世不恭的方式处理片中的主要演员，卡罗尔·朗芭（Carole Lombard）和约翰·巴里摩尔（John Barrymore）。一个行为夸张，非常戏剧化的剧院老板把一名漂亮的女店员捧成明星，然后追求她。不久，她的日常生活的行为举止也跟老板一样富有戏剧性；影片的后半段，有一场戏在一列火车上，他们互相争吵而至大发脾气（图10.12）。1934年另一部有名的怪异喜剧片是卡普拉的《一夜风流》（*It Happened One Night*），这部影片更为煽情。娇纵惯养的女主人公为了和一个肤浅的花花公子结婚而离开父亲出逃。影片使得这种"狂放的女继承人"的性格形象大受欢迎。一名认真肯干的记者为了获取独家新闻而帮助女主人公，结果两人互生爱意，坠入情网（图10.13）。富有的娇纵女性形象在霍克斯的《育婴记》（*Bringing Up Baby*，1938）中被发挥到了极致。

这种类型影片发展很快，卡普拉一直是主要的代表性导演之一。在《第兹先生进城》（*Mr.Deeds Goes to Town*，1936）中，一名小镇

的男子用他突如其来的继承遗产帮助一无所有的农民,从而成为全民的偶像。心怀不轨的律师企图宣称他患有精神病,其实他只是行为有些怪异而已,正如卡普拉在影片的开始所表现的那样(图 10.14)。

图 10.15 《假日》中,富有独立、积极精神的人们给男主角一只玩具长颈鹿,借此赞颂这种特立独行的古怪品行。

这种类型的早期影片都对经济危机有所涉及。在《一夜风流》中,那名记者要努力撰写离家出走的女继承人的报道才能挽回他的工作。在《我的男人格德福瑞》(*My Man Godfrey*)中,一名无家可归的男子受雇于一个古怪的富裕家庭充当男佣,片中的人物常常提到“被遗忘的人”——这是经济危机时期的一个用语,指的是失业者,他们大多是第一次世界大战的退伍军人。然而,到了这段时期的晚期,许多怪异喜剧片开始忽视当时的社会问题,尤其不关心失业问题。在《假日》中,男主人公一心想辞去条件优越的工作,寻找生活的意义;影片中的所有正面人物都崇尚个人主义,蔑视权势和财富(图 10.15)。《浮生若梦》是首张扬个性的赞美歌,描述了一个大家庭接纳那些为了追求个人兴趣而辞去沉闷单调工作的人。

图 10.16 《淑女伊芙》中,酒厂继承人饱受戏剧性的屈辱,这成为怪异喜剧的一种典型的喜剧情境。

两性对抗的喜剧一直盛行不衰。史特吉的《淑女伊芙》(*The Lady Eve*,1941)中,一个赌场女骗子企图讹取一个酒厂继承人的钱财,结果,他们俩反而相爱了。但当他发现了她的背景时,就拒绝了她,而她发誓要报复(图 10.16)。同样的,在《火热舞会》(*Ball of Fire*,1941,霍克斯执导)中,一名夜总会歌手逃避法律,欺骗一群天真的教授,并与其中的一个人相爱了。

乖僻喜剧类型片在 1934 到 1945 年之间极为盛行。史特吉拍摄了一部充满痛苦的晚期代表作《背叛你的人》(*Unfaithfully Yours*,1948),片中讲述了一名管弦乐团指挥深信自己的妻子另有情人,并在一场音乐会中幻想以三种不同的方式杀害了她,每次

谋杀都配以恰到好处的音乐。霍克斯也创作了两部战后怪异喜剧片。在《战时新郎》(*I Was a Male War Bride*,1948)中,一名法国军官在二战后为了陪同未婚妻前往美国不得不男扮女装,从而遭受了很多侮辱;《妙药春情》(*Monkey Business*,1952)描绘了出身名门的年轻人的疯狂行为。

三 恐怖电影

有声电影的早期,恐怖电影就成为一种主要的类型。有些恐怖电影摄制于20年代,主要由环球公司出品,朗·成尼(Lon Chaney)主演。这种类型影片的许多模式在1927年保罗·莱尼(Paul Leni)极受欢迎的影片《野猫与金丝雀》(*The Cat and the Canary*)中已经确立下来,在影片中一群人相聚在一栋孤零零的大厦聆听一份遗嘱的宣读。

环球公司在系列恐怖影片中不断重复这种成功的模式,首先推出的是吸血鬼电影《德拉库拉》(*Dracula*,1931,托德·布朗宁导演)。虽然影片并未忠于根据布兰·史托克(Bram Stoker)在1879年出版的原著小说改编的舞台版本,并且早期有声电影的节奏比较缓慢,但《吸血鬼》还是大受欢迎,这主要归功于影片中饰演主角的贝拉·卢高希(Bela Lugosi)的精彩表演。不久,詹姆斯·惠儿(James Whale)的《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*,1931)也使伯里斯·卡洛夫(Boris Karloff)成为明星,他在片中扮演了一个经过多重化妆的怪物。在1932到1935年之间,环球公司的恐怖系列影片大获成功。惠儿拍摄了《黑暗古宅》(*The Old Dark House*,1932),影片集悬念与喜剧为一体,将一批古怪的人设置在天昏地暗的暴风雨之夜,处于一个孤零零的乡村宅院之中。惠儿还执导了《隐形人》(*The Invisible Man*,1933)和《弗兰肯斯坦的新娘》(*The Bride of Frankenstein*,1935)等影片。

这些恐怖片中最具代表性和影响力的,当推卡尔·佛恩德(Karl Freund)于1932年执导的《木乃伊》(*The Mummy*),这位德国摄影师曾担任《最卑贱的人》(*The Last Laugh*)和默片时期很多其他著名影片的摄影师。该片讲述了一个古埃及传教士的木乃伊在现代社会复活了,并且试图杀害一名他深信是他死去爱人转世的女子。这些年的后期,环球公司的系列恐怖片由于公式化的循环

重复而日益衰亡。

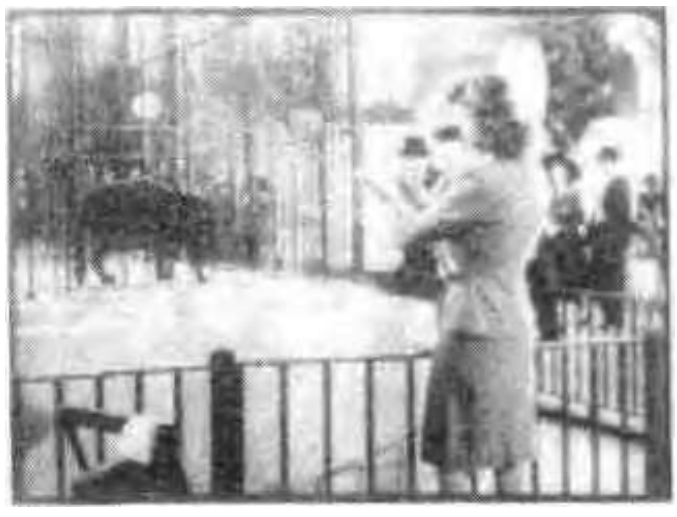


图 10.17 《豹人》开场的场景，女主角正在为一只豹子画素描。

恐怖影片的第二个重要时期是在 40 年代早期，代表性影片主要是雷电华的 B 级影片摄制部门生产的一批恐怖电影。制作人凡尔·卢顿 (Val Lewton)在 1942 年掌管公司的制作部门。卢顿的手下虽然只有一小批导演——他们是贾克斯·徒尼尔 (Jacques Tourneur)、马克·罗布森(Mark Robson)和罗伯特·怀斯(Robert Wise)——但这位制片人创造出了一系列品质与格调一致的影片。仅靠必要的制作预算，卢顿电影摈弃用画面来描绘怪物或暴力，反而集中表现受到无形的恐怖威胁的人物。在徒尼尔的《豹人》(*Cat People*,1942)中，女主人公着迷于动物园中的一只黑豹，并且似乎承载一种超自然的能力，把自己转变成一只吃人的豹(图 10.17)。徒尼尔还执导了一部在卢顿部门中最具影响力的影片《我与僵尸同行》(*I Walked with a Zombie*,1943)。影片的片名由片厂挑选出来交给卢顿，然后他和他的合作者们配合这些片名，创作出既具诗意又惊悚可怕的杰出影片。

四　社会问题影片(The Social Problem Film)

经济危机产生了一个有关社会问题的新焦点，许多 1930 年代的电影都涉及到了这些问题，它们大多采用现实主义风格，这种风格与这个时代的逃避主义相去甚远。例如，1934 年金·维多拍摄的电影《我们每天的面包》(*Our Daily Bread*)，描述了一群失业者，他们创立了一个合作农场。尽管他们要面临各种各样的挑战，甚至遭遇干旱，但最终他们成功了。拍摄人们在挖一条长长的运河以及灌溉农田的场景时，电影运用剪辑和取景，创造出集体胜利的欢欣喜悦的画面。有些场面令人想起这个时期的苏联电影。

华纳兄弟尤其致力于拍摄社会问题影片。在《天涯逃亡人》(*I Am a Fugitive from a Chain Gang*,1932)中，一名第一次世界大战的退伍军人被误告为盗贼，逃亡途中，他试图当掉他的战争勋

(*Gentlemen's Agreement*, 1947, 艾利亚·卡赞 Elia Kazan导演)和《火线》(*Crossfire*, 1947, 爱德华·德米特里克 Edward Dmytryk导演)等片。

五　强盗影片

强盗影片与社会问题影片有着某种关联。虽然在默片时期也会偶尔出现一些有关无足轻重的街头黑帮的强盗片，但第一部以一个盗匪为主角的重要强盗影片是冯·斯登堡的《下层社会》(*Underworld*, 1927)。这类电影在30年代早期随着《小恺撒》(*Little Caesar*, 1930)、《公敌》(*Public Enemy*, 1931)和《疤脸大盗》(*Scarface*, 1932)等影片的推出显得更为重要。强盗影片常常提取素材于禁酒时期(Prohibition, 1920–1933)发展起来的有组织性犯罪。

强盗影片大多讲述一个残忍的罪犯逐渐壮大势力的故事。与这种类型的许多影片相似，《公敌》设定了两个互为对立的人物(朋友或兄弟)，其中的一个找到了一份正当的工作，而另一个则走向犯罪之路。总的说来，在这些影片中盗匪们一旦地位提高，就会通过昂贵的服饰和奢华的汽车展示出来。

像其他一些强盗电影一样，《公敌》因颂扬暴力而遭到广泛的批评。海斯法典严禁对罪犯有同情的描绘。制作人为这种类型的电影辩护，声称他们只是单纯地检查一个社会问题。《公敌》开始于一行字幕，它宣称影片是要"诚实地描述美国某一社会阶层的人现今的生存环境，而不是颂扬强盗或罪犯"。在这些影片的结尾，主角都惨遭杀害，因此，制片厂辩称，电影的情节说明犯罪是要付出代价的。在《公敌》中，汤姆被对方的帮派击毙了(图10.20)，而且他的尸体被无情地抛弃在家中。同样地，《疤脸大盗》的主要人物在与警察激烈的火拼过程中被射杀。即使如此，压力团体坚持认为这样的结尾不能扫除犯罪非常精彩、刺激的影响。正是这个原因，《疤脸大盗》被推迟放映，而且制作人被迫增加一些场景——不是由霍克斯拍

图10.20　《公敌》中，汤姆中枪后喃喃自语，"我还是不够残暴"。这一场景的设计似乎消解了他的犯罪生涯。

摄的——其中包括官员和改革家谴责黑帮的势力和暴力的镜头。

制片厂设法逃避审查机构的压力，同时保留强盗类型影片中的精彩刺激。一些被认为能准确地扮演罪犯角色的演员，如詹姆士·凯尼(James Cagney)和爱德华·罗宾森(Edward G.Robinson)，反之也可能饰演强悍、火暴的警察，正如凯尼在《执法人》(*G-Men*, 1935，威廉·凯莱 William Keighley 导演)中的表演。或者盗匪不再成为中心人物，影片聚焦于其他一些企图涉足犯罪生活的人物，正如《走投无路》(*Dead End*)和《污脸的天使》(*Angels with Dirty Faces*, 1938，迈克尔·柯蒂斯 Michael Curtiz 导演)等影片。后者讲述了两个朋友一起长大，一个成了盗匪，另一个成了传教士；一群孩子非常崇拜那个盗匪。最后，传教士说服盗匪，让他在处以死刑之前假装很害怕，从而使孩子们醒悟，不再以他为榜样。

六　黑色电影(Film Noir)

就某种程度而言，黑色电影(film noir)吸取了强盗电影中愤世嫉俗、极端、强烈的叙述方式。黑色电影这个术语是法国影评家于 1946 年提出的，用以指称在战争年代拍摄的，1945 年后很快连续在国外上映的一批美国影片。Noir，指“黑色”(black)或“黑暗”(dark)，也可以指“忧郁”(gloomy)。黑色电影与其说是种类型，不如说是种风格和叙述的倾向，人们通常认为黑色电影起始于约翰·休斯顿 1941 的《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*)，或者甚至更早的 B 级电影《三楼的陌生人》(*Stranger on the Third Floor*, 1940，柏里斯·骏斯特 Boris Ingster导演)。大多数黑色电影都涉及犯罪，但这种倾向跨越各种类型。它包括社会问题影片，如比利·怀尔德的《失去的周末》，以及间谍影片，如弗里茨·朗格的《恐怖内阁》(*Ministry of Fear*)。

黑色电影的倾向来自源于 1920 年代的美国强硬无情的侦探小说。像在戴歇尔·汉梅特(Dashiell Hammett)刺人眼目的华丽作品《红色收获》(*Red Harvest*, 1929)中，他一反传统英国侦探小说中常设置的宁静乡间豪宅的背景，以及上流社会的人物。其他一些重要的侦探小说家包括雷蒙·臣德勒(Raymond Chandler)、詹姆斯·坎恩(James M.Cain)和寇尼尔·伍瑞奇(Cornell Woolrich)，这些作家的许多作品都被改编成电影，第一部就是汉梅特的《马耳他之

鹰》。黑色电影的风格则受到来自德国的表现主义、法国诗意写实主义,和《公民凯恩》片中一些创新风格的影响。

像那些文学原著一样,黑色电影主要关注男性观众。影片中的主人公几乎一成不变地都是男性,他们通常是侦探,或是罪犯,其个性悲观,缺乏自信,或冷酷无情,对世事漠不关心。女性则通常是性感迷人,却又背信弃义,将主人公引向危险之路,或为了自私的目的利用他们。黑色电影最常见的背景是一个大城市,尤其是在夜晚:闪耀照人,被雨水冲洗得非常光滑的行人道,黑暗的小巷和廉价的酒吧也都是极常见的环境。许多电影运用与众不同的高角度和低角度拍摄、低调打光、使用超广角镜头,以及实景拍摄,虽然有些黑色电影并没有完全包括这些特性。

《马耳他之鹰》开创了黑色电影的许多惯例。亨佛莱·鲍嘉因饰演山姆·史培德(Sam Spade)这一角色而成为著名影星。片中山姆·史培德是一名私人侦探,他必须决定是否告发一名雇佣他的妇人——这名他(可能)爱上的背信弃义的妇人。在一个长拍的镜头中他痛苦地解释他为什么必须将她送进监狱,并且承诺在她服狱的漫长岁月中他将一直等待她。影片中的布丽姬(Brigid)被警察带进一个电梯,阴影打在她的脸上,成为黑色电影原型女主角的标志(图 10.21)。

黑色电影受到 1920 年代的德国电影的影响,这也许可以从四位著名的移民导演都曾广泛地涉足这种倾向的影片这个事实中反映出来。朗格的《马布斯博士的遗嘱》(*Dr. Mabuse der Spieler*)和他的其他德国电影都先于黑色电影,而且他在好莱坞的导演生涯中,继续发展这种倾向。例如在《恐怖内阁》(*Ministry of Fear*)中,主人公对妻子施行安乐死,被关进精神病医院,然后释放出来。他在等火车时,

图 10.21 《马耳他之鹰》中我们看到那个艳丽女人的最后一瞥。

图 10.22 《双重赔偿》剧照。

散步到一个恐怖阴森的慈善聚会中，并且意外地陷入一场对抗纳粹间谍的战斗。朗格和独立制片人沃尔特·万葛 (Walter Wanger) 合作，拍摄了另外两部著名的战时黑色影片：《绿窗粉影》(*Woman in the Window*, 1944) 和《红色的街道》(*Scarlet Street*, 1945)。罗伯特·索麦 (Robert Siodmak) 在好莱坞从 1941 年开始拍摄 B 级电影，因为拍摄了两部黑色电影而获得声誉，它们是 1944 年的《幻影女郎》(*Phantom Lady*) 和 1945 年的《嫌犯》(*The Suspect*)。战后，他继续发扬这种倾向，拍摄了黑色电影《凶手》(*The Killers*, 1946)。

另外一位德国移民导演奥托·普雷明格 (Otto Preminger)，执导了一部著名的黑色电影《洛拉》(*Laura*, 1944) 而声名鹊起。影片讲述了一名侦探在调查一宗关系复杂的广告主管的谋杀案，并且通过她的日记和照片而爱上了她。《洛拉》中的倒叙、明显的梦境片段，以及情节的交错纠结都是黑色电影叙述方式的一个极端的特例。

战时黑色电影的权威代表作也是出自一位移民导演之手。比利·怀尔德 (Bill Wilder)《双重赔偿》(*Double Indemnity*, 1944) 的剧本来自两名侦探小说家独特的合作，由雷蒙·臣德勒将詹姆斯·坎恩的小说改编成剧本。一名妇人引诱一名保险推销员，帮她谋杀她的丈夫；渐渐地这个计谋使得他们俩互相猜疑和背叛。当垂死的推销员对着录音机向他性格急躁的保险调查员朋友坦白一切时，该片以一系列的闪回倒叙展开。黑色电影的许多风格特征在这部影片中都有所表现：两个惟利是图的主要人物，保险推销员的画外音叙述，阴森昏暗的城市背景，以及注定失败的爱情。(黑色电影是好莱坞电影中可以被允许没有快乐结尾的一种电影，虽然有时也会加上快乐的结尾，但总显得突兀生硬而且难以令人信服。)《双重赔偿》也运用了一个惯用的灯光基本色彩：软百

叶窗和布景的其他部分造成布满画面的阴影(图 10.22)。

七　战争电影(The War Film)

在 1930 至 1945 年期间，有关战争的电影经历了显著的变化。对于第一次世界大战的清醒认识和觉悟，使得和平主义思想一直支配着 1930 年代的美国电影(直到珍珠港事件爆发之前，大多数国民都反对美国参战)。路易斯·迈尔斯通(Lewis Milestone)的《西线无战事》(*All Quiet on the Western Front*,1930)是一部最坚决的和平主义影片之一，本片讲述了一个关于一名充满同情心的年轻德国士兵，最后悲哀地战死沙场的故事。纵观这十年的电影，战争都被描绘成灾难性的且无意义的。华纳兄弟拍摄了两个版本的《拂晓侦察》(*Dawn Patrol*,1930 年版，霍华德·霍克斯导演；1938 年版，艾德蒙·古丁 Edmund Goulding导演)，讲述了一名军官极度痛苦地派遣飞行员出击，然而都牺牲了的故事。甚至在歌舞片《1933 年的淘金者》(*Golddiggers of 1933*)中有一首歌——"想起被遗忘的人"——这是一部关于一次大战退伍军人在经济大萧条期间贫穷生活的影片。

然而，珍珠港事件爆发之后，电影工业开始全心全意地支持战争。战争电影迅速增加，并且时常在电影中展现不同种族背景的美国人团结起来抗击轴心国家的情景。霍克斯的《空中堡垒》(*Air Force*,1943)中的轰炸队员，他们的名字如温诺奇、昆坎奴和温柏格等就暗示出这些队员的不同种族背景。

大多数战争电影都以纳粹为主要的题材，往往是单纯地将他们描绘为冷酷的刽子手。然而，那些对抗日本所制作的政治宣传片，更是充满种族偏见的论调，通常取材于老套刻板的形象。例如在《目标缅甸》(*Ob-*

图 10.23 《目标缅甸》中的主角送给一名记者一面缴获的日本军旗作为纪念。

jective Burma, 1945，拉乌·渥许导演）中，主人公率领一批伞兵去夺回在日军手中的部分缅甸领土（图 10.23），他们称日本人为“猴子”（这是二战期间一个常见的种族歧视的绰号）。该片有一场戏，他们发现一些被日军用暴力折磨并杀害的美国士兵的尸体。这个小组成员中的一名记者对这件他亲眼目睹的可怕事件评论道：“但是这种事情，还是我从未见过的。这是冷酷无情的人才会干的，他们还自称是文明人。他们是文明而道德退化的白痴！……把他们消灭掉！让他们从地球上消失！”约翰·福特的《硫磺岛浴血战》（*They Were Expendable*, 1945）是少数不展现狂热好战形象的电影之一。影片描述了一群在菲律宾的鱼雷快艇水手英勇抗敌，但是最终战败的故事。其中的一些人疏散撤退，然而另外一些人，包括主角必须留守，面对逮捕或死亡。福特曾在海军服役，并且在拍摄战争纪录片《中途岛战役》（*The Battle of Midway*）时受过伤，他为《硫磺岛浴血战》拍摄了几个鱼雷快艇激战时的真实场面。福特后来对这部影片评论道：“我讨厌那些快乐的结尾——以一个接吻结束——我从来没这么做过。当然，菲律宾的战争虽败犹荣——他们奋战不息。”[1]正如福特所称，《硫磺岛浴血战》呈现给大家的是一部卓越而质朴的英雄主义影片。

① Peter Bogdanovish. John Ford (Berkeley: University of California Press, 1968), pp.83–84.

第十一章　其他制片厂制度

1930 年代和 1940 年代初期，好莱坞的制片厂制度是好莱坞成为世界上最成功的电影工业的主要因素。其他地方则形成不同的工业形态。有些国家，如苏联和德国，在这个时期发展成国家垄断的形态。在另外一些国家，如法国和墨西哥，小规模的制作公司租赁影棚拍摄电影，通常是比较随意的，并且希望很快就能获得利润。还有一些国家或者模仿或者稍稍修改好莱坞的模式，从而发展完善本国的制片厂制度。本章将主要检视三个国家的制片厂制度：英国、日本和中国。

第一节　英国的制片厂制度

一　战时压力与"配额充数片"

英国的专业报刊在 1936 年曾评论道："如果人们能够回想起十五年前那些可怜而萧条的库房、车库和棚屋，满地泥泞，以及诸多不便的英国制片厂，也许就能了解到今天的进步之不易，这一机遇多亏了大胆而周详的计划，使得物质的艰难减少到最低。"[①] 这段话所指的正是松木制片厂（Pinewood Studios）开张之时，1930 年代中期，英国的电影制作中心开始大兴土木。在好莱坞电影工业巩固了它的制片厂制度二十年之后，英国的电影公司终于发展成尽管规模较小，但可与其相比肩的制片厂制度。

为什么英国的电影工业相对来说发展比较晚呢？在 1920 年代中期，整个英国发行的剧情影片中不到 5%是本国制作的。针对这种情况，英国政府在 1927 年通过了一个配额法案。这个法案要求发行商至少要制作一定比例的英国影片，并且规定影剧院要让出起码的放映时间专门放映这些电影。在此后的十年间，这个配额比例不断增加，到了 1937 年已达到 20%。

① 引自 Robert Murphy, "A Rival to Hollywood? The British Film Industry in the Thirties," *Screen 24*, 4–5 (July–October 1983): 100.

配额法案实施的结果是对英国影片需求的剧增。美国公司在英国发行他们的电影，必须在当地购买或制作影片，以完成配额规定，而英国的进口商也需要供应一定数量的国内影片。

这个配额法案是造成英国电影在1930年代初期迅速发展的主要因素。事实上，由于影片生产数量如此大幅度的增加，使得配额数量大大超额。然而，其中大部分的影片都是专门拍制的"配额充数片"(quota quickies)——是些低廉的短片，几乎没有合格的剧情影片。大多数配额充数片或者只是被发行商束之高阁，市场上根本见不到，或者用作一张票两部影片中的凑数片。观众们常常在看完美国电影之后就走出了影剧院。根据1937年的一个估计显示，在英国发行的剧情影片数量是在美国发行的一倍半，然而英国的电影市场甚至不到美国的三分之一。

英国的制片厂制度结果形成了一个类似于好莱坞，然而又不太稳定的制度。这一制度包括了少数垂直整合的大型公司，一些没有剧院的中等规模的公司，以及许多小型的独立制作公司。有些公司，尤其是那些小型的公司，专门拍制配额充数影片。其他的一些英国公司，有时也会拍制预算适度的影片，其目标是在英国市场获取一定的利润。少数公司采取制作高额预算影片的策略，希望能够进入美国市场。虽然所有的这些公司在相当程度上都要互相竞争，但最终还是形成了一个松散的寡头垄断。较大规

图11.1 英国国际影业公司制片厂的一个空中鸟瞰的景象，该制片厂建于1926年，并于有声电影出现后重新扩建。

图 11.2　阿尔弗雷德·希区柯克靠在前方的栏杆上，执导《怠工》(*Sabotage*，1936年)。被英属高蒙人称为牧羊人丛林的莱姆树丛制片厂专门为希区柯克搭建了一条大街的场景。

模的电影公司时常相互租借影棚，或将制片厂的影棚租给一些规模较小的独立制片公司使用。配额的要求使得大家都有各自的发展空间。

两家主要的公司英属高蒙(Gaumont-British)和英国国际影业公司(British International Pictures，BIP)都成立于默片时期，如今得到了极大的发展。英国国际影业公司的新制片厂(图 11.1)是几个位于伦敦郊区艾尔史崔（Elstree）的制片厂中规模最大的一个，艾尔史崔被称为“英国的好莱坞”(如同美国的洛杉矶，英国的制片厂大多散布于伦敦的郊区)。这两家公司都采取类似于好莱坞的分工制度，英国国际影业公司尤其以它严格强调制作人员的角色分配，而不重视麾下人员的个人创作能力而著称。两家公司都占地广阔，以便搭建大型布景(图 11.1、11.2)。英属高蒙与英国国际影业公司大致上类似于好莱坞的大型制片厂，都具有垂直整合的规模，可以发行电影，并且拥有连锁影剧院。

此外，还有一些规模较小的电影公司，大致上类似于好莱坞的小型公司：其中包括英属自治公司(British and Dominion，由赫伯特·魏尔考斯 Herbert Wilcox主管)、伦敦影业公司(London Film

(图 11.3),本片的演出使霍华德名扬海外。1936 年,科达在丹汉(Denham)建造了英国最大的综合制片厂。然而,他的史诗巨片中也只有少数影片有较高的票房收入。《预知未来》(*Things to Come*,1936,威廉·卡麦伦·曼奇斯 William Cameron Menzies)的背景是一场毁灭性战争之后的未来太空时代,片中奇异怪诞的场景和服装花费了大量的资金,使得这部电影难以收回投资成本。

《亨利八世的私生活》是英国电影短暂繁荣的开端。投资者积极地提供资金,希望从美国人那儿赚取更多的钱。亚瑟·兰克(J.Arthur Rank) 是充分利用这个新兴的繁荣盛况的最重要人物,他是 1934 年创建英国国家影业公司(British National Films)的企业家之一。兰克很快地在 1935 年开始向垂直整合规模努力,他组建了通用电影发行公司(General Film Distributors),建造了庞大的松木制片厂 (松木制片厂一直是全球主要的电影制作中心之一;最近的詹姆士·邦德电影和超人电影都是在这儿拍摄的)。十年间,兰克的电影帝国成了英国电影工业中最重要的力量。

电影制作的繁荣使得拍制高质量的电影作品成为可能。1931 年,英属高蒙获得对一家名为根斯伯洛(Gainsborough)的小公司的支配权,随着该公司而来的还有一位才华横溢的天才制片人麦可·拜尔肯(Michael Balcon),他管理着两家公司的电影拍制。尽管有来自老板的要求拍摄具有"国际性"影响力电影的压力,但拜尔肯更乐于培养一些独特的演员和导演,拍制独特的英国电影。这些影片通常比那些制作昂贵但缺乏生机的古装影片拍得更好。比如,英属高蒙拍摄了一些由红极一时的洁希·玛修(Jessie Matthews)主演的歌舞片。她最有名的轰动全球的影片是《长青树》(*Evergreen*,1934, 维克特·萨维尔 Victor Saville),在影片中玛修同时饰演一名爱德华音乐厅的红星哈莉特·葛琳和她的女儿。母亲退休并过世几年之后,女儿化装成母亲的模样登台献艺,扮演一位显然永远年轻的明星——她真是"青春永驻"了(图11.4)。她从而获得了广泛的赞誉。

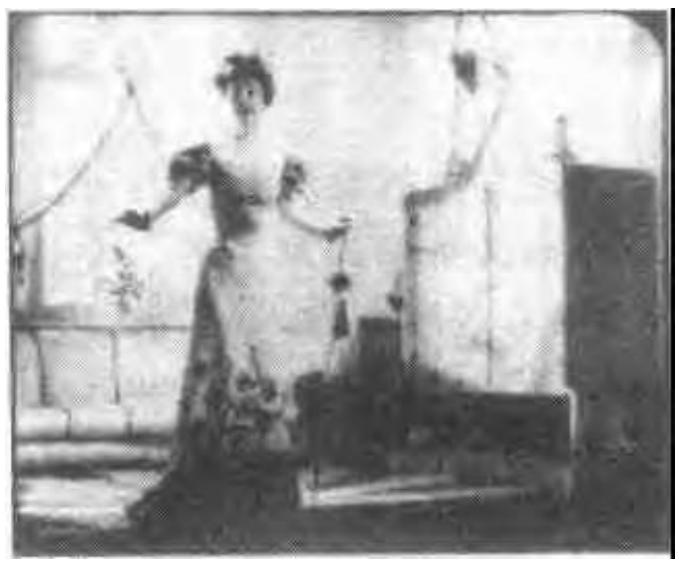
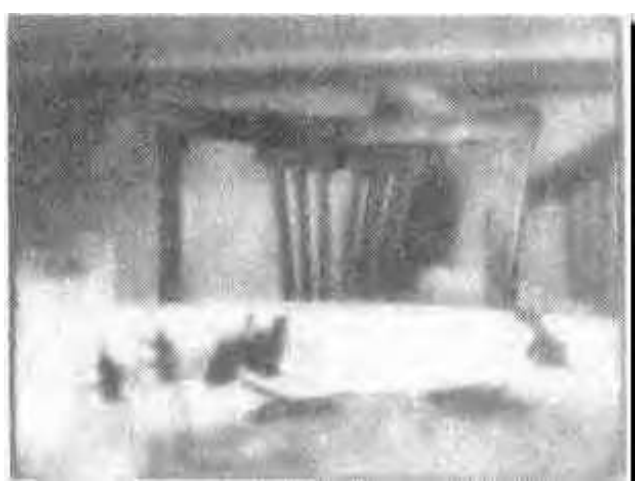


图 11.4 《长青树》使得小牌歌舞明星洁希·玛修一跃成为英国歌舞片的天后。



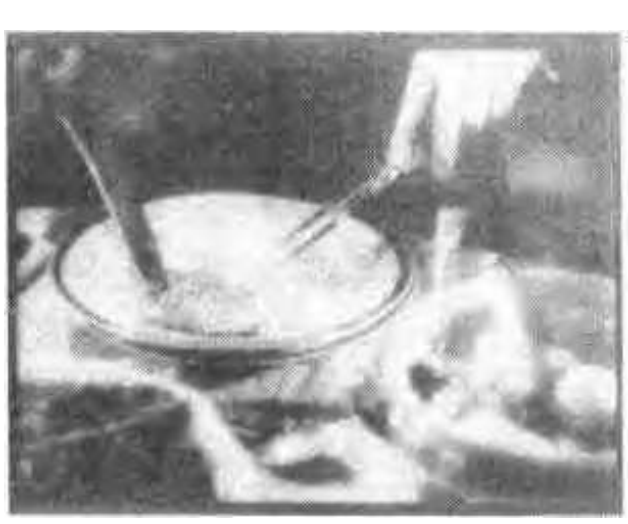


图 11.5 – 图 11.10 图中是希区柯克《怠工》中的部分系列镜头，这些镜头运用了微妙变化的取景和视线方向。女主人公看着她弟弟的椅子，接着试图刺杀造成她弟弟死亡的丈夫。

拜尔肯还使阿尔弗雷德·希区柯克与英属高蒙签约。自从他的早期有声片《讹诈》获得成功之后，希区柯克就从一个公司换到另一个公司，并且尝试着拍摄各种类型的影片，其中有喜剧片，甚至还有歌舞片。在英属高蒙（以及它的分支根斯伯洛公司），他又重新回到了他的专长，拍摄了六部恐怖影片，其中包括《知道太多东西的人》（*The Man Who Knew Too Much*，1934）和《失踪的女人》（*The Lady Vanishes*，1938）。希区柯克在此后的漫长创作生涯中，专注于这种电影类型的拍摄。

希区柯克的杰出才能之一，就是他能够采用一种构造和剪辑镜头的方式使观众掌握影片中人物的思想。例如，在《怠工》

(*Sabotage*, 1935)中有一场精彩的戏,影片中的一名女子刚刚发现她的丈夫是一个外国间谍,并且意外地造成她弟弟的死亡。影片以一系列长长的镜头表现她准备晚餐,同时对弟弟的死感到极度的悲痛(图 11.5-11.10)。[①]希区柯克运用剧中人物的主观视线镜头成为他创作生涯中一贯的鲜明风格特色。

希区柯克的恐怖影片也以幽默感著称。在《39 级台阶》(*The 39 Steps*, 1935)中,无辜的主人公被控谋杀,他戴着手铐逃离一名认为他有罪的女子,这些情况形成了有趣而复杂的情节,以及不脱俗套的浪漫爱情。《失踪的女人》中也有同样的男女主人公之间争锋相对的轻松场面,以及这样的副情节,即一对板球迷可以不顾生命危险,想方设法地知道最近一场比赛的结果。

尽管希区柯克的英国恐怖影片是轻松愉快的,但还是无法掩饰它们的低廉拍制成本和科技限制。希区柯克希望获得更好的制片厂设备,以及更可靠的拍摄资金。1939 年,希区柯克和大卫·塞兹尼克签约,前往好莱坞拍摄电影。他在美国的第一部影片《蝴蝶梦》(*Rebecca*, 1940)就荣获奥斯卡的最佳影片奖,此后,希区柯克一帆风顺,并且终其一生留在美国发展。

英国电影制作的繁荣在 1937 年遭到严重的打击。一些制片商接受巨额投资和贷款,但是能够获利的影片却寥寥无几。因此,许多资金的来源中断了,承接影片制作的公司和一些投资商一同遭殃。亚历山大·科达的高成本制片策略也只是部分正确。尽管有些影片大获成功,但是大体而言美国市场仍旧排斥英国的进口影片。此外,1927 年的配额法案面临重新审查,最初的配额制度由于造成鼓励拍摄充数片而一直受到许多批评。由于不能确定新的配额制度会有什么新规定,制片人都静观其变而拖延拍摄计划,从而在 1937 至 1938 年的危机中,剧情影片的产量大量下滑。

这个危机也引起了电影工业的变化。在一定程度上是由于奢华的制片风格使得科达在 1938 年底失去了资金上的援助。伦敦影业公司的主要资产——庞大的丹汉制片厂,逐渐被日益壮大的兰克电影帝国所掌控。科达仍然继续制作电影,但现在必须租借丹汉制片厂的影棚进行拍摄。第二次世界大战期间,科达作为独立制片人在好莱坞度过了三年,他在那儿的电影包括由刘别谦执

①有关这场戏的镜头分析,也反复出现于一些著名的评论和分析研究中,但都有秩序颠倒和镜头短缺的情况。可参阅 Francois Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon and Schuster, 1966), pp.77-79,书中第 101 页的图片是剧照而不是画格的放大影像)。David A. Cook 的 *A History of Narrative Film*, 2nd ed. (New York: Norton, 1990), pp.343-344,复制了特吕弗书中的图片,并声称该剧照是影片画格的放大照片。

导的讽刺纳粹主义的影片《生死问题》(*To Be or Not to Be*, 1942)。战争结束之后，科达返回英国重组伦敦影业公司。直到1955年去世以前，他制作了许多著名的影片，然而没有一部能超过他在30年代所制作的影片的影响力。

这个危机也迫使巴席尔·迪恩在1938年离开电影制作行业。麦可·拜尔肯极不顺利地为米高梅监督拍摄配额充数片一年之后，接管联合有声影业公司，并将其改名为伊林工作室(Ealing Studios)。他继续小规模地制作一些高质量的影片，这样的方针策略使他在战后以一些成功的喜剧片大获声誉。

英国的制片危机在国会通过了1938年版的配额法案之后得以消除。该法案特别指出，较高预算的影片可搭配两部，有些情况下甚至是三部影片才能达到配额的要求。因而英国和美国的制片商努力拍摄或购买较高质量的影片，以争取更多的配额，在这种情况下配额充数片的数量也随之下降。

影界巨头亚瑟·兰克几乎是毫发无损地通过了这场危机，并且还迅速地增加了资产。1939年，他进一步扩大垂直整合规模，买下了英国最大的连锁影剧院之一奥迪恩影剧院(Odeon Theaters)的部分股权。此后的几年间，兰克兼并或建造更多的制片厂直至他的公司拥有英国半数以上的制作空间。1941年，他获得对奥迪恩影剧院和英属高蒙公司股份的掌控权。兰克还成立了一家独立制作公司(Independent Producers)，投资一些小公司的制片。从1941到1947年，兰克集团的各家公司总共投资拍摄的影片大约是英国电影的一半。

由于英国在1930年代的电影产量极高，其中必然制作了许多微不足道的影片。然而配额充数片也并非完全没有意义。一方面，即使在经济大萧条时期，它们仍然使电影工业维持了较高的就业机会；另一方面，它们为以后的重要导演提供了一个锻炼的机会——就像好莱坞的B级影片小组和专拍低廉影片的制片厂(Poverty Row)所发挥的功能。迈克尔·鲍威尔(Michael Powell)是英国1940年代和1950年代最重要的导演之一，他就曾拍摄过大量低廉的配额充数影片。他的《舞会之夜》(*The Night of the Party*, 1934)所采用的是一个他事后称之为"废物一件"[①]的剧本。鲍威尔还凑集与制片厂签约的明星们，创作了一部片长只有61分钟

① Michael Powell, *A Life in Movies: An Autobiography* (London: Heinemann, 1986), p.231.

的古怪而有趣的影片。

图11.11　麦可·雷葛瑞夫出演卡罗尔·里德《众星瞬视》的主角，图中的场景摄于昆布兰矿村。

除了拍制配额充数影片之外，也有不少扎实的中等预算影片。这些影片通常启用音乐厅的演员领衔主演，如乔治·冯比(George Formby)和杰克·赫柏特(Jack Hulbert)。这些影片在英国引起一窝蜂的跟进，然而它们英国式的幽默在其他国家却不容易被理解。这些不做作的影片也使一些著名的电影工作者崛起影坛。例如，剧情影片导演大卫·里恩（David Lean）在1930年代曾是一位剪辑师。卡罗尔·里德(Carol Reed）在巴席尔·迪恩的联合有声影业公司开始了他的首次拍摄。他的突破之作《众星瞬视》(*The Stars Look Down*, 1939)显露出极大的野心，这是他在1939年为一家规模较小的独立公司所拍摄的。影片吸收利用了英国纪录片的主要传统手法，以及左派电影工作者的拍制手法，描述了深受压迫的煤矿工人的困境，并且提倡工业国家化。在电影的开始，有旁白声说道："这是一个关于单纯的劳动人民的故事。"在昆布兰的实景拍摄使电影很有真实感(图11.11)，影片的高潮戏是煤矿发生灾难，尽管这些场景都是在制片厂的影棚内拍摄的，却也令人信服。

到了1930年代的末期，英国的电影工业终于渡过了危机，而且前景美好。二次世界大战促使它进一步蓬勃发展。

二　战争的影响

对于英国而言，战争始于1939年9月3日。为了应付随即而来的德国轰炸，政府停止了所有的电影放映与电影制作。但是不久发现这样的措施是没有必要的，因此，影剧院恢复经营。但军方征用了全国的许多电影制片厂作为战时军需仓库，一些电影工作者也从军报国。

然而，这些问题由于人们试图逃避战时的艰苦，使得电影观众的人数剧增而获得平衡。轰炸英国是在1940年的8月和9月，许多伦敦市民都睡在地铁的月台躲避轰炸，即使在这些最可怕的夜晚，影剧院也依然照常营业。生活虽然非常艰苦，但每周的电

影观众人数从 1939 年的 1900 万，增加到 1945 年的 3000 万。

国家信息部(Ministry of Information)鼓励制作战时电影，它要求所有的电影剧本都要经过检查，以确保影片多少能支持为战争所做的各种努力，而且制片人也要发挥爱国主义精神，合作拍摄一些表现英国正面形象的影片。但此时基本上没有压制人们的创作力，信息部甚至投资一些商业电影。战时的节约形势也使得人们不愿花钱进口电影。此外，新的配额法令仍然有效，市场对英国影片仍然有所需求。然而，由于缺乏制片厂的影棚和从影人员，战争期间拍摄的影片也大量减少。从 30 年代中期的年拍摄影片 150 至 200 部，下降到年拍摄影片不到 70 部。

由于配额充数影片数量的削减，影片的平均预算和质量也都有所提高。其中一些制片厂制作的影片非常精美，可以与好莱坞影片相媲美。例如，索骆·迪根森(Thorold Dickinson)为兰克的主要制片公司——英国国家影业公司拍摄了《煤气灯下》(*Gaslight*，1940)。这是一部关注情节的影片，描述了一名妻子深怀恐惧地认为她的丈夫试图将她逼疯。影片的剧本紧凑，运用三点打光、庞大的布景，以及其他好莱坞风格的技巧。事实上也确实如此，乔治·顾柯在 1944 年为米高梅拍摄了同一个故事的另一个版本。

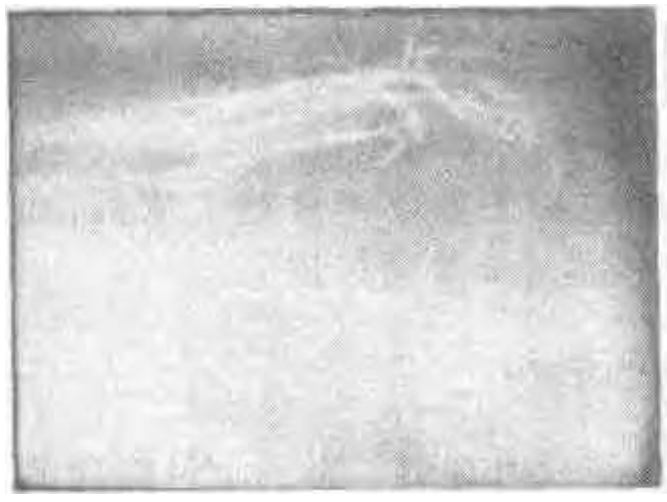


图 11.12 – 图 1113 在《我们服务的海洋》中，将一次悠闲的家庭郊游与一场远处的空战进行对照。

战争期间一些独立制片公司开始崭露头角。意大利移民费立波·迪尔·古戴思（Filippo del Guidice）在 1942 年组建了双城影业公司(Two Cities)，并说服著名的演员兼剧作家诺尔·考华德(Noel Coward)自编、自导、自演一部影片。《我们服务的海洋》(*In Which We Serve*)集中描述了一艘被德军击沉的英国轮船中的全体船员的故事。当幸存者攀附着救生艇时，电影通过倒叙手法讲述了他们各自的故事，其中包括来自上层阶级的船长、中

产阶级的官员和工人阶级的水手。

图 11.14 《我们服务的海洋》中伦敦遭到轰炸时的场景。

《我们服务的海洋》(与大卫·里恩共同执导)强调人物的对照比较。影片中有这样一场戏,船长和他的妻子、孩子一家人在英格兰南方郊游时,他望着远方的天空中英军战机和德军战机之间的混战(图 11.12、11.13)。他的妻子渴望地说,她尽可能将这场战争想像成一场游戏,这样它们就不会干扰她了。不久之后的一场戏中,在伦敦家中的中产阶层官员和他的妻子、岳母听到迎面而来的轰炸机,妻子愤怒地说:"噢,它们又来了",然而接着的一个低角度镜头,呈现了这两名妇女担忧地倾听着即将杀害她们的轰隆而来的炸弹(图 11.14)。本片通过这些场面的处理,表现了战争每天都困扰着所有阶层的人们,有时危险还远在天边,有时突然就近在眼前。

《我们服务的海洋》大受欢迎并且获利丰厚,这吸引了兰克,他获得对双城公司的掌控权,其交换条件是同意投资双城接着拍摄电影。这些影片包括大卫·里恩的《快乐一家》(*This Happy Breed*, 1944)、改编自考华德剧作的《快乐的幽灵》(*Blithe Spirit*, 1945, 大卫·里恩),以及劳伦斯·奥利弗(Laurence Olivier)的第一部执导影片,即改编自莎士比亚名剧的爱国主义彩色电影《亨利五世》(*Henry V*, 1945)。奥利弗以一个"飞行"的镜头拉开了电影的序幕,这个镜头"飞行"于一个精心设计的文艺复兴时期的伦敦模型之上,然后抵达地球影剧院(Globe Theatre)。影片的开场场景发生在一个重建的地球影剧院舞台上。接着,如同舞台剧一样,有一个旁白声音要求我们想像这个历史事件的广阔背景。影片的大部分场景是在风格化的制片厂影棚里拍摄完成的,那些布景都是根据一些中世纪的手稿阐述而搭建的。片中激烈的艾金寇战役(Battle of Agincourt)是惟一完全实景拍摄的一段。《亨利五世》颂扬了英国具有打败强敌最终取得胜利的能力。

阿契斯公司(The Archers)是一家规模虽小但很有名的制片公司,它是由迈克尔·鲍威尔和艾莫立克·普瑞斯柏格(Emeric

图11.15 在《四十九度线》中，莱士里·霍华德饰演一名逃避到加拿大的荒野，居住在帐篷里的英国知识分子。纳粹分子侵入他的帐篷，并且焚烧了他的毕加索画作和托马斯·曼恩的《魔山》，这些行径驱使他奋起捍卫民主。

Pressburger）合伙成立的。鲍威尔在拍了一些配额充数影片之后，执导了他的第一部重要影片《世界边缘》(*The Edge of the World*, 1937)。本片是在苏格兰西海岸的一个偏远小岛上拍摄的，它展示了年轻人移居到大都市，从而使这个区的人口减少的情况。匈牙利出生的普瑞斯柏格在与鲍威尔组建阿契斯公司之前，曾是五部鲍威尔执导影片的编剧。其中最著名的一部影片是《四十九度线》(*49th Parallel*)，这是一部由信息部和亚瑟·兰克联合出资的战争影片，它描述了一群纳粹侵入者穿越加拿大的经过。这些人渐渐地不是被射杀就是被逮捕，因为遭到了一连串不同背景的加拿大人民的抵抗，其中包括一名法裔加拿大猎人、一名英国的美学家（图11.15）和一名加拿大旅行家。《四十九度线》是一部独特的战时宣传片，它将德国士兵刻画为难免会犯错误的人物，而不只是一些毫无人性的野兽，甚至将其中的一个士兵塑造成正面人物形象。

1943年，鲍威尔和普瑞斯柏格创建阿契斯公司，最初的资金来自于兰克新成立的独立制作公司，并且兰克给与他们极大的创作自由。阿契斯公司的第一部电影《毕林普上校的生与死》(*The Life and Death of Colonel Blimp*)，讲述了一名模范英国军人历经三场战争的故事。该片还多少有点儿批评当时政府的意味，认为英国先前在战场上光明磊落的传统价值观念已经不适合于应付野蛮纳粹的威胁。和《四十九度线》一样，本片也有一个德国人表现出极大的同情心，尽管他与主人公分属敌对方，但是仍然维持着他们之间的友谊。

继《毕林普上校的生与死》之后，总共有十四部写着“迈克尔·鲍威尔与艾莫立克·普瑞斯柏格共同编剧、制作和导演”字幕的电影。虽然鲍威尔是导演，但这行字幕显示了他俩平等的合作

日本观众对于电影的爱好始终保持极高的热情。到了1930年代中期，经济危机有所缓解，电影成为都市生活重要的一部分。1923年的大地震之后，重建东京带来了西方流行文化，人们热衷于西方的服饰、爵士乐和威士忌，而且这种时尚一直延续到1930年代。日本的电影迷熟悉哈罗德·罗埃德(Harold Lloyd)和葛丽泰·嘉宝，就像熟悉本国明星一般。

为了追求"国家自主"(national autonomy)，政府在"非常时期"(emergency)的宣称之下掌管国家经济13年。然而，最初的电影拍摄和其他流行文化方面基本上都没有受到影响。电影审查制度在某种程度上稍有严格，但总体而言，1920年代兴起的各种类型依然能够继续发展。

一 1930年代的流行电影

历史影片(时代剧)仍然充满武打、追逐和英勇殉身等内容。导演伊大辅(Yasujiro Shimazu)和牧野雅广继续拍摄这种类型的电影，并且鼓励其他电影人运用快速的剪辑和富有想像力的武打场面。许多武士片的讽刺剧之一是东宝的《绘之贤的近藤勇》(*Enoken as kondo Isamu*，图11.16)。

一些年轻的导演，如稻垣浩(Hiroshi Inagaki)和伊丹万作(Mansaku Itami)，开始创作更具心理倾向的时代剧。这群导演中最著名的首推山中贞雄(Sado Yamanaka)。他的《百万两的壶》(*A Pot Worth a Million Ryo*)是一部温馨的喜剧片，影片中一名态度粗暴的武士与一个孤儿结为朋友。山中最有名的影片《人情纸气球》(*Humanity and Paper Balloons*)，描述了一名没有君主的武士(浪人)找不到工作，最后被迫自杀的故事。山中以一个与众不同的方式拍摄这个单调的讽刺故事：采用低矮摄影机的镜位、深度透视的取景和昏暗的灯光来表现(图11.17)。本片是山中的最后一部作品；后来他被征召入伍送往中国前线，并于1938年死于中国。

图11.16 《绘之贤的近藤勇》剧照。在这部影片中，很受欢迎的喜剧明星绘之贤，出演一个轻易不出手，后发制人的剑客。

现代剧或当代生活电影包

括许多类型：学生和职员喜剧、母亲电影(mother film)，以及描写下层阶级生活的庶民剧(Shomini-geki)。从1930年代的初期到战争时期，这些类型和相近类型的电影是主要制片厂的基本类型影片。松竹旗下有明星田中绢代(Kinuyo Tanaka)和佐分利信(Shin Saburi)，东宝旗下有明星高峰秀子(Hideko Takamine)和原节子(Setsuko Hara)，他们在一些毫不矫饰的影片中出演而享誉影坛，这些影片描绘了日本城市、乡镇中的工作、爱情和家庭生活。

岛津保次郎(Yasujiro Shimazu)帮助创建了松竹的所谓"蒲田风味"(Kamata flavor)，在公司位于东京郊区的制片厂，拍摄了一些带有苦中作乐意味的现代剧影片。他继续这种风格，并拍摄了描述此类快乐的有声影片《我们的邻居八重小姐》(*Our Neighbor Miss Yae*, 1934)。五所平之助(Heinosuke Gosho)原来是岛津的助手，在他早期的有声喜剧片《贵妇与妻子》(*Madam and Wife*, 1931)和《花嫁·语》(*The Bride Talks in Her Sleep*, 1933)，以及通俗剧《伊豆舞女》(*The Dancing Girl of Izu*, 1933)和《胧夜之女》(*Woman of the Mist*, 1936，图11.18)等片中，都沿袭了松竹的这个传统。五所因为这些影片而赢得庶民剧电影大师的赞誉。

成濑已喜男(Mikio Naruse)也致力于现代剧电影的创作。他在松竹开始是拍摄一些职员影片和当代喜剧片，以后，他发展了自己更为收敛且悲观的风格。他的《与君别离》(*Apart From You*, 1933)，《每夜的梦》(*Nightly Dreams*, 1933)和《无限铺道》(*Street Without End*, 1934)尽管关注的是妓女、水手和艰辛单身母亲凄凉的生活处境，但它们赢得了评论界的好评。这些通俗剧使成濑成为一名杰出的关注女性的导演，他运用冗长的溶镜和沉思的特写，展现他感受到的社会对妇女令人窒息的压迫(图11.19)。

图11.17　影片《人情纸气球》剧照。

图11.18　《胧夜之女》中，一个年轻妇女喜欢上一个学生，结果发现这个学生对她并不感兴趣。

图 11.19 《无限铺道》中，年轻的妻子在被其夫家轻蔑拒绝后，去探视卧病在床的丈夫。

图 11.20 《妻子如蔷薇》中，一个拍摄陷入忧伤的女儿的高角度镜头。

成濑后来转到东宝工作，他很快就以系列女性影片确立了自己的创作风格。其中最著名的电影是《妻子如蔷薇》(*Wife, Be-like a Rose*, 1935)，这是一部将尖酸调进通俗剧的都市喜剧影片。影片中的君子选中了一名年轻人，要嫁给他，但她必须找到离家出走的父亲，说服父亲回家参加她的婚礼。父亲与多愁善感的母亲之间的冲突，以及母亲暗地里期望父亲的归来的心情等的展现，显示出成濑处理复杂情感处境的技巧(图 11.20)。影片的最后一个镜头，对君子和母亲推进又推出，说明她们再次遭到了父亲的遗弃，并强化了我们的理解，即君子的婚姻要努力照顾她的母亲。《妻子如蔷薇》——这部 1930 年代日本电影中少数在西方放映的影片——赢得了评论界的赞美，因而奠定了成濑成为一名著名导演的地位。

山中、五所和成濑等导演的成功，坚定了制片厂鼓励导演专注于拍摄特定类型，以及创立个人风格的方针。这种做法也使各家公司生产出不同的影片，以迎合影迷们的不同口味。此外，许多在 1920 年代就开始拍片的现代剧导演，当时的类型创新和风格上的原创性，也都受到赞赏。因此，日本 1930 年代的电影在故事叙述和技术运用上的尝试，在很大程度上不同于一般的西方有声电影。例如，内田东武(Uchida Tomu)的《警察官》(*Police*, 1933)，其故事情节完全出自华纳兄弟的电影(两个邻居老朋友，一个警察，一个强盗)，然而，大胆的组合、手持摄影机的突发拍摄，以及过去与现在之间的快速剪辑，使得该片充满活力。

清水宏(Hiroshi Shimizu)是另一位充满人文性喜剧的导演，他也展现了与众不同的风格。他的一些专注于拍摄孩子的电影(如《四季之子》，*Four Seasons of Children*, 1939)使他赢得了极高的声

誉，但他关于成人题材的影片也不同一般，如《谢谢先生》(*Mr. Thank You*, 1936)和《明星选手》(*Star Athlete*, 1937)。清水宏风格上的特征是运用推轨摄影机，以向前或向后推进的镜头展现片中人物朝向观众走来或离开(图11.21)。松竹灵活的制片政策可以允许清水宏周游日本各地以寻找创作的灵感，他可以根据粗略的笔记而不是剧本，实地取景拍摄。这样的作法极有成效：1924到1945年之间，清水宏令人惊叹地执导了130部影片。

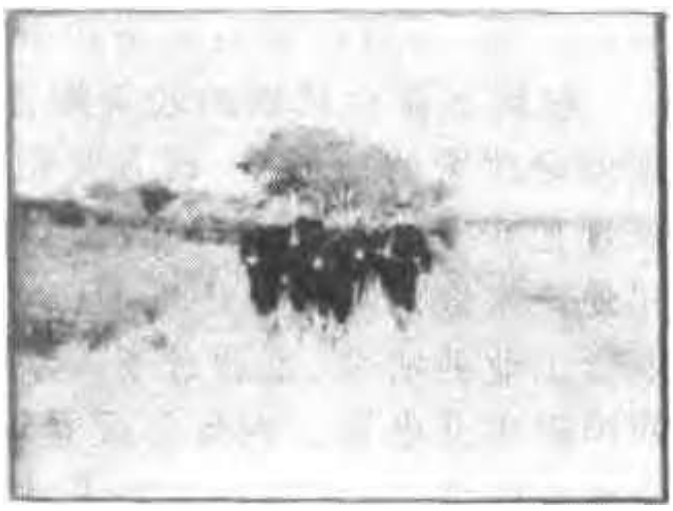


图11.21　影片《明星选手》中，一个典型的清水宏式的从正在野外训练齐步走的学生拉开的推轨镜头。

一般公认1930年代日本最具影响力的导演非小津安二郎(Yasujiro Ozu)和沟口健二(Kenji Mizoguchi)莫属。他们俩几乎在各个方面都大相径庭。小津一直在松竹工作，而沟口开始时在日活工作，后来成为一位自由创作者。小津最初拍摄喜剧片和庶民剧，而且在他的所有影片中都坚持溶入一种日常生活的幽默。沟口的早期电影是一些探讨深层心理和复杂社会情境的通俗剧。小津是剪辑和静态的、近距镜头的大师，而沟口则形成了远镜头取景，长拍和运用动态摄影机的风格。就影片的倾向而言，小津沉静而执著，沟口则激越而愤怒。小津和沟口的鲜明对照，说明了日本的制片厂制度可以如何允许导演有一个广阔的创作空间。

松竹和日活都没有采用好莱坞严谨的分工制度，而是创建了一种“班底”(cadre)制度，即导演和编辑都对他们的电影有很大的掌控权。在一些较小的公司，高层的监督更是宽松。但东宝赞成一种类似30年代好莱坞制片厂的“制片人”制度，即制片人同时管理几位导演。尽管东宝的电影确实在某种程度上有大量生产的情况，但在1938年之前，导演们在大部分的制片厂都能各自发挥独特的风格。此后，他们也不得不面对一个陷入全面战争时期的国家的需求。

二　太平洋战争

日本于1937年全面攻击中国，从此标志着太平洋战争的爆发。日本政府取缔了现有的政党，加强与纳粹德国和法西斯意大

利的联盟，并且以战时经济政策动员本国阵线。

电影工业也被新的政策慢慢地纳入统一阵线。在这种推行强硬侵略政策的情形下，西方文化变得不可信。制片厂被下令不能展现爵士乐、美国式的舞蹈，以及可能有损尊敬权威、效忠天皇和爱护家庭的场面。1939 年 4 月，日本国会模仿戈培尔针对纳粹电影工业的法令，也通过了一项法规。它呼吁拍摄描绘爱国行为的国家主义电影。内政部设立了电影检查机构，它应在电影拍摄前审查剧本，如果不符合要求就下令修改。

美国电影仍然能在日本上映，一些日本导演也能避开 1939 年制订的电影法令中的条款规定。即使如此，这时的政治约束比以前的任何时候都要严厉得多。例如，电影审查机构拒绝采用小津《茶泡饭的味道》的剧本，因为剧中的夫妇的最后的聚餐，食用的不是传统上特别为从军丈夫送行的“红饭”。

随着对华战争的进一步加强，政府强迫电影公司合并。1941 年，官方同意将电影工业重组为三个部分，一部分由松竹领导，另一部分由东宝领导，第三部分出乎意料地由一个小型公司新兴领导。新兴的重要领导人是中田正一（他曾经为他的独立制作公司每日映画制作沟口健二的《浪华悲歌》*Naniwa Elegy and Sisters of Gion*）。中田利用这个合并的计划，获得了对日活的控制权，并将日活的制作设备都归并到他的公司。

中田的公司重新命名为大映公司（即大日本映画公司）。日活被允许继续拥有戏院的独立性，因此，大映公司最初在发行他们的影片时相当困难。战后，大映公司逐渐成为日本在国际影坛上的主要力量。

所有的电影公司都参与效力战争。政府支持制作新闻片、纪录片，以及赞美日本独特艺术的影片。后者中最为精心制作的一部影片是沟口（Mizoguchi）的《残菊物语》（*Story of the Last Chrysanthemum*，1939），该片改编自极受欢迎的剧作，并获得文部省的奖励。

沟口健二对女性充满同情，并且对戏剧性的表演和风格也很感兴趣，这使得《残菊物语》成为他最重要的作品之一。他继续运用长镜头、广角镜头、戏剧化的明暗配合的灯光，以及缓慢的节奏。摄影机被放置在远处，常常强迫观众扫描画面，以看出意味

图 11.23 《我们爱的日记》中，丈夫注视着正在为他准备食物的妻子的镜头。他的妻子被取景在远处的窗子里。

片《从夏威夷到马来亚的海战》(*The War at Sea from Hawaii to Malaya*, 1942)，该片由山本嘉次郎(Kajiro Yamamoto)执导，并在偷袭珍珠港的周年上映。这部影片历史性的突破，以及非凡的模型制作和特殊的效果，使得它成为一部突出的宣传片。山本运用不见敌人首尾的战争片惯例，营造出一个令人惊骇的场面：偷袭珍珠港的前夕，战舰上的日本水兵静静地听着从美国夜总会里传出的收音机广播节目。其他的电影则颂扬神风队队员的袭击，以及抗击中国游击队的战争。

战时后方电影不断强调坚韧、谦卑和苦中有乐。在成濑(Naruse)的《车长小姐秀子》(*Hideko the Bus Conductor*, 1941)中，亲切高雅的女主角(由备受欢迎的高峰秀子/Hideko Takamine饰演)为她所在的乡间社团带来欢乐。《我们爱的日记》(*A Diary of Our Love*, 1941)描述了一个在战场负伤回家的丈夫，在妻子的精心照料下恢复健康的故事。导演丰田四郎运用沟口斜角的长镜头美学，拍摄了这部沉寂而感人的影片(图 11.23)。

在诸如《我们爱的日记》和成濑的《愉快哉人生》(*Wonderful Life*, 1944)等影片中，导演们在不断地探索新的技巧。然而，总体而言 1939 至 1945 年期间的大部分电影几乎与同期的好莱坞电影或欧洲高预算的影片毫无区别。战争的严重性需要出色而严肃的技巧，30 年代大胆的探索则被认为是轻率无意义的。即使小津和沟口太平洋战争时期的影片，也都不再张扬他们的电影风格。

小津在战争期间拍摄的电影作品减少了，当时他一再被征召入伍。他仅有的两部影片是《户田家兄妹》(*Brothers and Sisters of the Toda Family*, 1941)和《父亲在世》(*There Was a Father*, 1942)。前者的故事情节与岛津的《兄长与妹妹》极为相似，描述了一个上层阶级的家庭在家中最小成员的召唤下肩负起应有的责任。该片在表达严肃主题的同时，也保持有小津特有的俏皮喜剧风格。《父亲在世时》则拍得比较严峻，丝毫没有一点轻松幽默，讲述了一名教师为了国家的崇高利益而牺牲自己的故事。

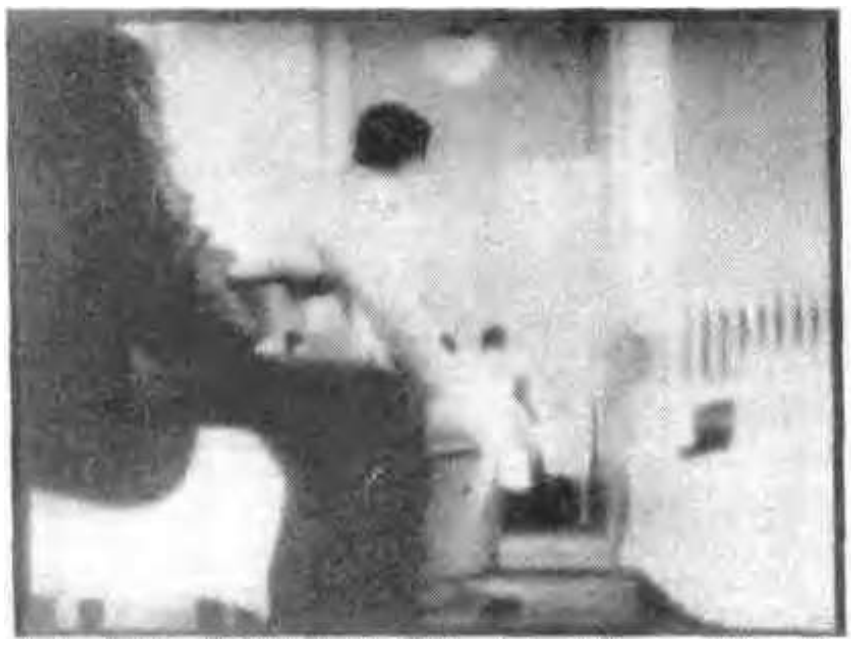


图 11.24 《父亲在世时》剧照。这个病床的场面较为偏离中心，这种不平衡感是由小津的低摄影机角造成的。

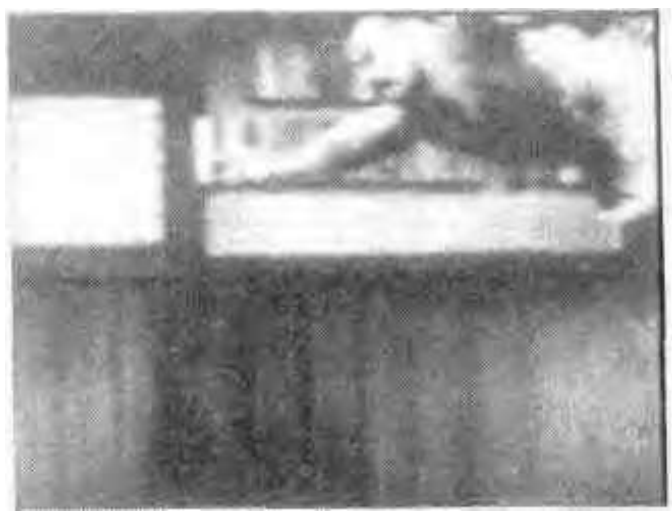
图 11.25 《户田家兄妹》剧照。

在《户田家兄妹》和《父亲在世时》中，小津采用了比以往更冗长的长镜头；摄影机详细地拍摄下了演员们深思和放弃的时刻。小津还仍然采用 360 度拍摄空间，静默地处理戏剧化的时刻（图 11.24），以及由风景和物品组成的转场（图 11.25）。拍完《父亲在世时》之后，小津前往新加坡计划拍摄一部关于前线作战的电影，但是他被俘了，成为一名曾遭遇到不友善对待的战俘生还者。

沟口健二（Mizoguchi）的命运则比较好。他受委托拍摄一部关于自我牺牲的古典故事电影的新版本，这部电影成为最著名的战争片之一。《元禄忠臣藏》（又名《四十七浪人》*The Loyal Forty-Seven Ronin*）于 1941 年拍摄完成，它的上集在当年 12 月上映，下集是在两个月之后上映的。本片描述了一个君主的家臣们在为死去的主人复仇之前一直顽强地忍辱负重的故事。

这个故事的早期电影版本充满了激烈刺激的打斗和渲染过分的情绪。正如人们所料，沟口则戏剧化地处理这个故事。他花了三个小时来详尽仔细地描述浪人们缓慢的复仇准备过程，他们镇定地接受使命，并且顺从地认命他们最终的处罚。该片中的长镜头被发挥到了极致，全片仅有 144 个镜头（使得平均每个镜头长达 90 秒钟之久）。影片中的高潮戏发生在画面以外，是通过君主的遗孀念信来表述的。沟口的长镜头拍摄，不朽的构图，以及

对战后的时代剧有重大的影响，它也是香港武打影片和沙吉奥·里昂“意大利式西部片”的先驱。



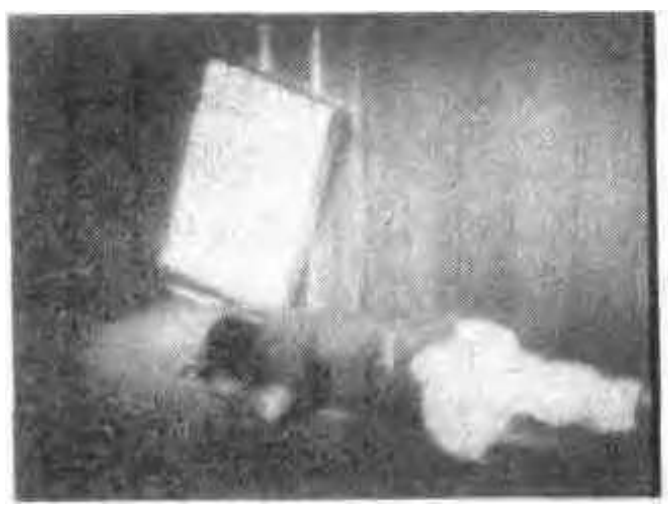


图 11.28 - 图 11.29 《姿三四郎》剧照。他的一个对手被他迅捷地抛向空中。在下一个慢镜头中，这个对手撞到墙上之前，他撞落的一扇窗户也随之落下。

《姿三四郎》的成功使得黑泽明接着又拍了续集《姿三四郎Ⅱ》(1945)。然而黑泽明更为重要的作品是他的第二部影片，关于战时后方故事的《最美》(*The Most Beautiful*, 1944)。该片讲述了几名女工在一家生产战机机械瞄准器精密透镜的工厂里工作的情形。影片的故事情节以插话式的方式呈现，将个人的遭遇串在一起，有的是喜剧式的，有的是非常严肃的。除去武打片丰富的肢体动作，《最美》展示了黑泽明对描述坚决执著的心理现象有浓厚的兴趣，这种心理为了社会理想而几乎可以强制地奉献。《姿三四郎》和《最美》这两部影片都遵循了战时的意识形态，然而它们也显示了黑泽明是一位艺术品位极高，情感极为丰富的导演。

盟军经过三年的“跳岛战略”逐渐将日军的势力逼退了。在1945 年 8 月，美国连续几个月轰炸东京和其他城市之后，又在广岛和长崎投下原子弹。日本随即宣告投降。

像全国大部分机构一样，电影制片厂也受到了严重的打击。然而，即使是战争的破坏，以及美军占领期间的改革，都没有动摇主要电影公司的掌控权。日本的制片厂制度持续掌握日本电影业长达三十多年。

第三节　中国：1930 年代在“左”和“右”之间的电影生产

在 1930 年代的一段短暂的时间里，中国的电影企业家在困难重重中致力于创建一种小型的制片厂制度。1920 年代期间，中

国的电影生产主要分散于许多小公司，这些小公司在拍摄了不多的几部电影之后，大多结束了商业性的运营。当时的电影市场大多依靠进口影片——主要是美国电影。在1929年上映的大约500部影片中，中国出产的影片仅占10%。虽然如此，在有声电影引进中国之后，还是给本土电影的生产起到了一点推动作用。在当时，虽然城市里的知识分子观众习惯于西方文化，但是许多工人和农民则想看他们更为熟悉的电影，而且他们也看不懂字幕。

中国有两家相对而言比较大的影业公司，虽然它们在拍摄制作及运营的系统性和整合性等方面都不甚完备。明星公司于1922年成立于中国电影制作的中心上海，到了1930年代，已经成为当时最大的影片制作公司。1930年，一个原电影剧院经营商成立了联华公司，成为当时明星公司的主要竞争对手。另外还有三家小制片厂：华艺（成立于1932年）、电通（成立于1934年）、新华（成立于1935年）。这些电影公司生产的影片大都是从对流行文学的改编和仿制而来的通俗情节剧。

然而，当时的动荡的政治气候，也给电影工业注入了不安定的因素。蒋介石在1927年的一场流血事变中攫取了政权，建立了国民党政府。国民党政府的军队倾注全力与控制了大城市之外部分农村地区的毛泽东的共产党武装进行战争。直到1931年，当日本人入侵中国东北和其他中国领土时，蒋介石还错误地认为打击共产党比对抗日本人更重要。在这种政治气候之下，一种分裂形成了，一方是站在国民党一边的右翼国家主义者，一方是左派革命者——虽然不一定就是共产党员，但同情于被压迫的工人阶级和农民阶级。这两个集团互相斗争，争夺对几家处于萌芽状态的电影厂家之生产的控制。

左翼作家联盟作为一个共产党领导的文化团体，专门成立了一个“电影小组”来指导和鼓励电影工业中的左派人士。这个团体的成员虽然大多数是戏剧作家，但不少著名的导演和演员也属于这个组织。他们并不全都是共产党员，且大多数是出身于都市，有着中产阶级的背景。他们非常了解西方的电影制作方式，他们虽然从来没有主导过电影工业，也没有掌握过实权，但他们创作出1930年代最引人注目的电影。

蒋介石的右派国民党政府，则以制定严密的电影检查制度来

试图控制电影。这种情况下，左派电影工作者必须小心巧妙地通过影片来传达他们的思想。“电影小组”的领导，剧作家夏衍，担任了明星公司编剧小组的负责人。由他编剧的，从茅盾小说改编而来的电影《春蚕》(1933 年，程步高导演)是此一时期第一部最重要的左翼电影。这部电影描写了农家养蚕和收丝的普通农家生活。影片以纪实风格再现了春蚕的养殖过程，中间则点缀穿插了农家生活场面。最后，这家人遭到了蚕丝价格猛跌的无情打击对劳动人民尊严的强调，对他们的不幸遭遇的同情，使得这部影片引起了争议。当时的左翼电影虽然受到了普遍欢迎，但却引起了电影检查方面的种种问题。夏衍也因而在 1934 年被明星公司开除，并到了联华公司谋职。

当时作为全国第二大影业公司的联华影业公司的老板是效忠于国民党的。电影小组发现很难渗透进去。虽然如此，1930 年代初期这家公司的三个制片小组之一是由左派人士控制的。联华在 1934 年制作了两部著名的关于“解放”主题的电影。第一部是《神女》，由吴永刚编剧和导演。在汉语里，“神女”是对妓女的称呼。电影以直接的叙事和正面表现的方式塑造了女主人公的形象，而不是沦为通俗剧式的演绎。女主角奋起反抗一个不公平的社会，为了把儿子送到学校受教育，她辛苦地存钱。当她辛辛苦苦存起来的钱被偷窃时，她愤怒地打死了流氓。第二部电影是《大路》(孙瑜导演)描写了一群失业的工人，终于找到了筑路的工作，这条道路是用来抵抗日军侵略的。影片突出了他们之间的友谊和劳动的欢快。

华艺、电通和新华三家小影业公司折射出左派和右派之间越来越激烈的斗争倾向。从 1932 年华艺成立以来，它一直为电影小组的成员所控制。极端的右派分子在 1933 年捣毁了这家公司的拍制设备。这家公司重新建立之后就从 1935 年开始制作一些不太涉及政治的影片。电通公司更是明显地倾向于左派。这家公司在拍摄了仅有的四部影片之后，就被政府强制关闭了。新华影业公司则是于 1935 年由右派极端分子建立的，因而没有任何麻烦。

1937 年，中国电影的左派似乎开始了东山再起。夏衍又被明星公司重新聘请，并制作了两部广受欢迎也引起争议的影片。《马路天使》(袁牧之导演)融合了来自弗兰克·鲍沙(Frank

Borzage）的通俗喜剧和雷内·克莱尔（Rene Clair）的歌舞片的影响。它描述了一个小号手和他的朋友们，以及住在他们对面的一个妓女与她的妹妹的生活。在影片中，对主人公们的喜剧化的描绘在结尾时发生了逆转（显然是导演有意给观众以假象）。影片的结局是妓女被控制他的流氓所杀害，其他人则怀着对未来生活的渺茫希望继续生活在世上。

《十字街头》（沈西苓导演）描述了四个学校毕业后找不到工作的青年的生活遭遇。影片中的主角与住在她隔壁的不能谋面的女主角发生争执，他不知道这个女子就是他自大认识的，而且已经被他爱上的女工。他正希望这个女工写一篇有关工厂状况的批评报告。影片的结尾暗示了这对情侣将投奔共产党并加入抗日的行列。

这些电影表明，中国电影在1930年代已经有了相当的发展。然而，日军在1937年占领了上海。此后，除了新华公司（新华在1942年关闭）之外，所有的电影生产都停止了。中国的电影工作者奔走四方，有些投奔共产党控制的少数农村地区，其他有些人则逃到国民党的领地。许多曾经在明星影业公司的电影工作者后来成为1949年共产党革命成功之后的中坚力量。

第十二章　电影与国家:1930—1945

1930 年代期间,一些国家的左翼和右翼独裁政权控制着国家的电影工业。其中最著名的是苏联、德国和意大利等国。这些政府将电影视为宣传和娱乐的媒介,而且在战争期间,电影的这些功能继续得以发挥。

政府控制电影业采取不同的形式。苏联的电影工业由不同国家的电影业构成,苏维埃政府在 1919 年夺取了他们的资产才实现国家化。1930 年代期间,这种极权控制得到进一步加强。然而,国家的控制也可能有不同的方式。德国的纳粹政权在 1933 年执政掌权,它支持资本主义,因而并没有夺取私人拥有的电影工业。相反,纳粹政府通过悄悄地购买电影公司而使得电影工业国家化。

第一节　苏联:社会主义现实主义与第二次世界大战

1930 年,苏联的第一个五年计划是要把苏联的电影工业集中到一个电影公司,即索犹影业公司的领导之下。其目的是促使电影业更具效率,并且使苏联不再从国外进口设备和影片。为了主导国内的电影市场,电影工业必须提高电影的生产数量。到了 1932 年,新兴的工厂开始供应拍摄电影所需的原材料,而且有声电影的转型也几乎在没有任何外国的支援下完成了。然而,低生产量和低效率仍然是苏联电影工业存在的问题。

1930 至 1945 年期间,对于拍摄影片的类型也加以严格管制。在索犹影业公司成立之时,柏利斯·宋亚斯基担任该公司的领导。他直接对杰斯夫·斯大林负责,斯大林也对电影深感兴趣。宋亚斯基喜好一些娱乐性较强并且容易理解的电影,在他的掌权之下,前卫的蒙太奇运动终结了。1935 年,在他的监控之下,社会主义现实主义教条被引进到电影创作中来。

策或紧或松地一直贯彻到50年代中期。电影不久就采用了这个新的教旨。

艺术家们必须执行社会主义现实主义政策。斯大林进行绝对的独裁统治，以严厉的高压强制推行国家政策。秘密警察搜查出所有的异议分子。在1920年代开始实行一项"肃清"政策，任何党员如果被认为不是全心全意地支持斯大林，那么就会被开除、监禁、流放或处决。这样的恐怖统治在1936到1938年间达到了顶峰，在一些"审判大会"中，许多党的领导人书面承认他们曾经参加"反革命"活动

艺术家们也不能幸免于这些迫害。爱森斯坦早年的导师，1910年代和1920年代最著名的戏剧导演塞瓦洛·梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)在1936到1938年间的肃清中失踪了。著名的作家，如沙杰·崔叶科夫和艾萨亚·巴贝尔被秘密地处决。诸如作曲家肖斯塔科维奇(Shostakovich)等艺术家虽然对社会主义现实主义教条非常反感，但也不得不遵从它。

社会主义现实主义是在1935年1月的苏维埃工人电影联盟创作会议上成为电影界官方政策的。《恰巴耶夫》(*Chapayev*)，这部两个月前首映的电影，在会议中不断被引述。相反地，爱森斯坦则特别受到攻击，会议很明显地企图否决蒙太奇运动。另外一些"形式主义"导演也被迫承认过去的"错误"。如库里肖夫就曾作过自我批评的演讲，但却对遭受攻击的爱森斯坦表达了大胆的声援和辩护。

电影工作者不得不保持低姿态。事实上，斯大林对电影很有兴趣，在他的私人住宅观看过很多影片。宋亚斯基是斯大林的直接代表，掌管着整个电影工业。当时有一套严密的电影审查机制，电影剧本必须受到一遍一遍地审查之后才能通过。电影开拍以后，也随时有可能遭到修改或停拍。由于这种繁琐的官僚政治体制，以及大部分剧本遭到回绝的事实，电影的生产量大大减少了：整个1930年代的电影完成数量远远地低于原定的拍摄计划。在严密的意识形态审查之下，一部电影可能要花几年的时间才能拍摄完成。其中最典型的干涉例子，就是针对爱森斯坦的第一部苏联有声电影《白静草原》(*Bezhin Meadow*)的，该片在1937年被宋亚斯基封杀停拍。

为了提高电影生产数量，以及拍摄出受人欢迎的影片来，宋亚斯基决定建立一个“苏联的好莱坞”。他在1935年花了两个月的时间访问了美国的制片厂，并且决心模仿美国的先进技术和极高的效率。他庞大的扩建工程在1937年展开，但终究未能完成。的确，宋亚斯基从来没有将电影的数量提高到苏联五年计划里提倡的水准。这些年大多都预期要超过百部影片，但实际上推出的电影数量总是令人难堪。在1930年生产94部影片之后，电影数量逐年下降，以至在1936年降到只有33部，在以后的几年里平均大约为45部影片。

具有讽刺性的是，宋亚斯基政策的最终结局是他本人于1938年1月遭到逮捕。据悉他被免职的理由之一是取消《白静草原》的拍摄，从而浪费了资金并埋没天才。他在1938年年底被处决，成了电影界中最著名的肃清牺牲品。从那时起，在电影意识形态的决定权上，斯大林扮演着一个更为重要的角色。

二　社会主义现实主义电影的主要类型

《恰巴耶夫》(*Chapayev*)的大获成功，使得内战题材电影成为社会主义现实主义电影的一种重要类型。虽然内战引起了巨大的灾难，但许多退伍军人回顾这段历史，都把前斯大林时代看成是共产主义目标明确，并且快速变革将要成功的时代。《我们来自喀朗施塔得》(*We from Kronstadt*,1936)，事实上是《恰巴耶夫》的不太严格的重拍片，除了影片中的典型英雄并不是根据历史人物塑造的。《我们来自喀朗施塔得》的背景是1919年克朗斯坦地区激烈的内战时期。水手巴勒卓夫原本是个任性散漫的人，喜欢在街上与妇女搭讪，不愿与附近培卓格勒的工人和孩子来往。然而，自从他从白军手中死里逃生，以及经受了战争的残酷磨炼之后，他逐渐学会无私地投入到革命的事业中去。

《恰巴耶夫》也促使传记电影成为一种主要的电影类型。在十月革命和内战时期的一些著名人物常常成为电影关注的中心，然而，描述前革命时代的伟人，甚至涉及到沙皇的电影也逐渐地增多。尽管苏联想当然地认为自己已成为一个没有阶级的社会，但这个时期出现了一种“个人崇拜”现象。斯大林被赞美为共产主义理想的化身，而且，他在革命中的角色也被历史学家夸大了。

图 12.3 年轻的高尔基欣喜地举着一个新生儿走在海边。他虽然饱受磨难与艰辛，但影片的结尾还是暗示出这个新生儿将在革命带来的自由氛围中成长。

他们的所作所为也促进了共产主义的发展。

瓦西里·彼得罗夫(Vladimir Petrov)分为上下两集的史诗巨片《彼得一世》(*Peter the First*, 1937—1938)是首部沙皇题材的电影，它确立了一些重要的惯例。彼得虽然贵为君主，但他也是人民中的一员。他率领军队勇敢作战，在外交上精明老练，然而也乐于在酒馆和他的部属狂欢作乐，在铁匠铺里精神十足地锤击。他教导学生航海，开除一名贵族的懒惰儿子，而提拔一名才华横溢的仆佣。

这些惯例也一再出现在《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*, 1938)中，这部影片使爱森斯坦重返苏联影坛。涅夫斯基是一位中世纪王子，他率领俄国人民抵抗欧洲的侵略者。该片与苏联当时的形势非常相似，即国家正而临着来自纳粹德国的战争威胁，这使得《亚历山大·涅夫斯基》成为一部非常重要的爱国电影。这部电影的反德意味是显而易见的(图 12.4)。在影片的结尾，涅夫斯基对着镜头直率地说道："那些手里拿着剑向我们而来的人，必将死在我们的剑下。"

爱森斯坦执导完成这部他的第一部有声电影，完全符合社会主义现实主义的教旨：故事叙述比较简单，高度赞扬俄国人民的伟大成就。涅夫斯基就像年轻的高尔基和彼得一世，能和农民打成一片，根据营火旁听到的一个笑话制定最终的战略。然而，爱森斯坦在影片中也努力保存一些 1920 年代蒙太奇实验的成果。影片中有不少镜头是用不同的构图来表现同一个动作，许多剪辑是不连续的。其中最具声望的一个场景是在冰冻的湖面上的战争，这是个充满韵律的剪辑的艺术片段。沙格·普洛寇费叶夫的

图 12.4　《亚历山大·涅夫斯基》剧照。图为戴着奇形怪状的头盔，丧失人性的日耳曼入侵者。

音乐使得这种独特的剪辑风格更加舒缓流畅，并且增强了影片传奇、超凡的特质。

1935 年初，斯大林要求杜甫仁科道："现在，你必须要为我们拍摄一部乌克兰的《恰巴耶夫》。"这个题材是乌克兰内战英雄尼古拉·肖尔斯。当然，杜甫仁科将这项建议看做是命令。在以后的几年里他一直在拍摄这部电影，并常常受到斯大林和几位官员的审视。《肖尔斯》(*Shchors*, 1939)展现了杜甫仁科典型的抒情风格，尤其是电影开场的战争在广袤的向日花丛中爆发(图 12.5)。杜甫仁科的幽默也是显而易见的，片中有一场戏，一名肖尔斯的军官在戏院中恳求募捐(图 12.6)。

图 12.5　杜甫仁科在《肖尔斯》片的开头镜头，以一朵高耸的向日葵，映衬着爆炸的背景。

图 12.6　《肖尔斯》中的一名红军军官，在坐满中产阶级观众的剧院中，恳求募捐，他的身旁架着一挺机关枪。

普多夫金也为这种类型贡献了一部电影《苏沃洛夫大元帅》(*Suvorov*, 1941)，该片描述了抗击拿破仑战争中一位著名的将军的晚年生活。影片的开场是这类电影典型的一幕（图 12.7）。虽然苏沃洛夫出身贵族，但他也能与普通百姓打成一片。尽管他遭到愚蠢的沙皇保罗一世的反对，他还是百战百胜。影片中有一场戏，苏沃洛夫去拜见沙皇，他几次在光滑的地板上滑倒，明显地表现出他与豪华的宫廷格格不入。苏联电影对历史人物的基层

图 12.7 《苏沃洛夫大元帅》英雄形象矗立着，傲视着胜利的军队。

图 12.8 《白静草原》中主角死亡时的剧照。影片用广角镜头营造出了一种令人震撼的深焦镜头的构图风格。

图 12.9 《快乐的人们》混合了打闹式的幽默和美国爵士乐。

描写一直持续到战争时期。

普通英雄人物的“典型”故事也很普及。《孤军航行》(*Lone White Sail*, 1937) 描绘了一群孩子在 1905 年试图革命的冒险活动(影片以奥德塞为背景，包含了《战舰波将金号》提到的内容)。该片也是宋亚斯基尝试拍摄好莱坞式电影的一个杰出例证，它以完美的连戏风格进行拍摄，此风格糅合了社会主义现实主义的表现手法。

爱森斯坦的夭折影片《白静草原》，讲述了一个男孩将自己对集体农场的忠诚高于与粗暴父亲之间的关系的故事。不幸的是，《白静草原》的底片在二次大战的轰炸中被销毁了，而今天所保存下来的影片，是根据每一个镜头画面所印制的照片重新修复而成的。即使只有这些仅存的影片记录，也显示出它有可能成为这个时代的杰作。爱森斯坦对极度景深镜头的尝试，预期着托兰德和威尔斯电影的出现(图 12.8)。

这个时期最受欢迎的电影是一些歌舞喜剧片。曾担任爱森斯坦助理导演的格里戈里·亚历山大洛夫 (Grigori Alexandrov)，以《快乐的人们》(又名《爵士喜剧》*Jolly Fellows*, *aka Jazz Comedy*, 1934)成为歌舞片的主要代表人物。该片描述了一个快乐的喜欢唱歌的农民被误以为是一位著名的爵士乐指挥家的故事。在一个向他致敬的晚会上，他的笛声将他的动物引进了屋内，造成了极大的破坏(图 12.9)。虽然有一些对这部电影太过轻浮的批评，但

亚历山大洛夫有坚实的靠山保护:斯大林非常喜欢这部电影。亚历山大洛夫的《伏尔加-伏尔加》(*Volga-Volga*,1938),讲述了一名邮差女子写了一首广受欢迎的流行歌曲的故事,它成了斯大林最喜欢的影片。

这种电影类型的另一位重要导演是伊凡·培利耶夫(Ivan Pyriev),他专注于拍摄赞美集体农场生活的"拖拉机歌舞片"。他的两部影片《富裕的未婚妻》(*The Rich Bride*,1938)和《拖拉机驾驶》(*Tractor Drivers*,1939),展现出农民们竞相工作的欢欣场面。

三　战时苏联的电影

《拖拉机驾驶员》是在受到纳粹德国战争威胁的紧张时期拍摄完成的。影片中的克林,曾经是一名军人,负责指导其他驾驶员的军事训练。农场的负责人则声称:"一辆拖拉机就是一辆坦克!"两年之后这部影片上映,战争也随即爆发。

第二次世界大战爆发之前,美国、英国和其他一些国家通常都避免拍摄反纳粹的电影,因为他们仍然要出口影片到德国。苏联则没有这样的约束,它在1930年代后期拍摄了一些有关纳粹题材的电影。比如,《曼洛克教授》(*Professor Mamlock*,1938)就是以纳粹政府掌权后不久的德国为背景的。该片描述了一名伟大的犹太医生试图远离政治,并且断绝与参加了共产党组织的儿子来往。当医生被迫脱离工作时,他公开谴责纳粹政权,因而遭到枪杀。共产党员发誓继续战斗。

第一部描绘入侵芬兰的故事影片是《前线女战友》(*Front-Line Girl Friends*,1941,在国外上映的片名为《列宁格勒女孩》*The Gril from Leningrad*)。该片主要描述了一个红十字会护士小组的故事。正如许多美国的战争电影,这个小组由一些具有典型性格的成员组成,例如

图12.10　《前线女战友》中护士自愿上前线的情景。镜头中耸立着一个白色的斯大林(Tractor Drivers)塑像,这是这一阶段电影中经常见到的典型的共产党偶像崇拜。

有看到血就会害怕的胆小的女党员，也有坚持要求奔赴前线的未成年自愿者(图 12.10)。由于展现了壮观的战争场面，以及描绘了护士们的英勇事迹，这部电影在苏联引起了极大的轰动，并且在国外也大受欢迎。

尽管苏联和德国签订了互不侵犯条约，德国还是在 1941 年 6 月 22 日突然入侵苏联。到了第二年初，德国占领了莫斯科以西的苏联大部分领土。在战争中，德国士兵在这些地区大肆掠夺，并且犯下大量暴行。他们猛烈地轰炸莫斯科，却从未能攻占它。然而，从 10 月开始，大多数电影拍摄活动都很快地转移到未被占领的共和国的制片厂。比如莫斯影业(Mosfilm)和兰影业(Lenfilm)就撤退到哈萨克斯坦的首都阿玛艾它。这样大规模的移动，造成严重的混乱，一些小型的制片厂为了适应大量增加的拍片活动必须扩大。女性工作者也必须接受训练，以接替奔赴战场的男性电影工作者的工作。

上述这些情况妨碍了故事影片的拍摄。战争初期上映的电影，主要有德军入侵前拍摄完成的故事片、短片和新闻片。新闻片的制作主要集中在已撤离的莫斯影业制片厂。快速拍摄出反映战争的电影的需求也以系列“战争影片集锦”应付之。这些影片都是根据一些短片廉价地编辑加工完成的，它结合报道内容、纪录片框架、讽刺性画面、音乐歌曲或剧情片段而成。普多夫金拍摄的《塞孟卡的欢宴》(*Feast at Zhirmunka*)为《战争影片集锦 6》(*Fighting Film Album 6*, 1941)，影片中纳粹士兵在一个男人们都已离开成为游击队战士的沦陷村庄里，对妇女和孩子施加暴行。沙滚维奇 (N.Sadkovich) 执导了另一部剧情短片《坦克里的三个人》(Three in a Tank)，为《战争影片集锦 8》(1942)。[①]

虽然有些战争电影集锦的片段效果不错，然而它们是在远离实际的战场和沦陷区拍摄完成的，因此，常常表现得天真幼稚且不真实，爱森斯坦曾评论这些影片道：“热忱有余，策划不足。”

战争故事片在 1942 年开始出现。为了加强对敌人德国的仇恨，这些电影常常着重于表现妇女和孩童是战争或暴行的牺牲品。根据真实事件摄制的影片《卓娅》(*Zoya*, 1944)，主要描述了一名年轻的游击队员遭到纳粹逮捕、严刑拷打，最后被吊死的故事。影片大多是倒叙回忆她的学习生活，当年一位年老的图书管

① Neyá Zorkaya, The Illustrated History of Soviet Cinema (New York: Hippocrene Books, 1989), p.175.

图 12.11 《婚礼》中两个滑稽的中产阶级宾客。

理员告诉她纳粹焚烧了他们的书籍。维克多·艾希蒙(Victor Eisimont)的《曾经有个女孩》(*Once There Was a Girl*, 1945)则运用一个小女孩的视点，描绘出在长期的列宁格勒包围战中市民们饱受的痛苦生活。

马克·顿斯阔伊(Mark Donskoi)的《彩虹》(*The Rainbow*, 1944)以一个乌克兰村庄为背景，该村庄因遭受到大雪侵袭和德军侵占的双重打击而陷于绝境。纳粹不断对村民们施加暴行，并且将逮捕到的苏联游击队员处以绞刑。影片中有一场震撼人心的戏，一名女游击队员回家待产，却被严刑拷问。最后，苏联军队在白色的伪装下突然袭击这个村庄并解放了它。此时天空中出现了一道彩虹。尽管《彩虹》塑造了众多的典型人物，它还是被认为是一部很不寻常的写实战争影片，并对一些意大利新现实主义运动的电影工作者产生深远影响。

战争时期的苏联经受了巨大的痛苦，因此不鼓励制作喜剧片，但还是有几部喜剧片出现，尤其是1943年的斯大林格勒保卫战为苏联带来更大的希望之后。比如，《婚礼》(*Wedding*, 1944)是一部讽刺前革命时期地方上的自负骄横的工作作风的影片，它改编自柴科夫斯基的歌舞喜剧剧作。影片嘲讽一个婚宴上的中产阶级客人；浓重的化装和夸张的表演，令人想起蒙太奇运动时期苏联喜剧片的"奇特"风格(图 12.11)。

传记影片在战争时期仍然是一个重要的电影类型。瓦西里·彼得罗夫继《彼得大帝》之后，又拍摄了《库图佐夫》(*Kutuzov*, 1944)，该片描绘了这位著名的将军于1812年抵御拿破仑入侵莫斯科的事迹。《库图佐夫》拍摄完成不久，彼得罗夫对于社会主义现实主义传记影片与当代的相关性，曾有如下描述：

> 我并不认为《彼得大帝》只是一部单纯的的历史影片。我认为就某些方面来说它也是部当代电影。在我看来，俄国伟大的改革家的生活和行为，与苏联人民的生活和行为是非常贴近的，他们也是从每天的生活里为新

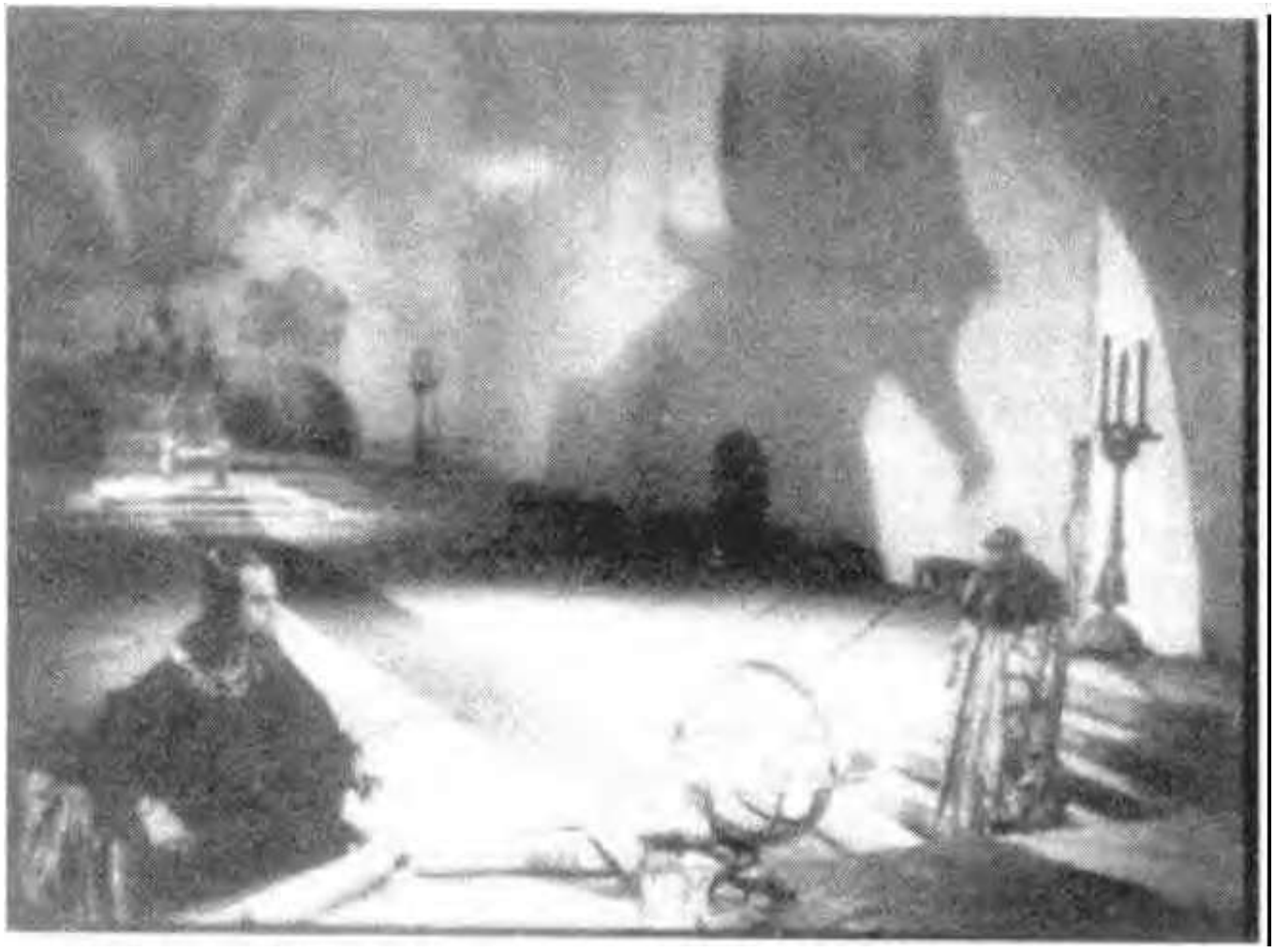


图 12.12 在《伊凡雷帝(一)》中,爱森斯坦用灯光营造出这个沙皇的放大了的影像。

生活建立基础。《库图佐夫》也是这样,它在战争期间拍摄并上映。在攻占了每一个村庄,驱逐出敌人之后,在取得每一个新的胜利之后,观众们都会把这些事件看做是历史事件的一种回响。①

由于斯大林是二战期间苏联的最高军事领袖,他也理所当然地被视为如同进步的沙皇和常胜将军一样伟大崇高。

斯大林尤其被认同为伊凡大帝,在战争期间爱森斯坦拍摄了三集有关这个题材的电影,但只完成了两集。影片拍摄得非常精致,充满了夸张的表演,迷幻的场景,以及华丽的服装(图12.12)。影片再配上普罗科菲耶夫谱写的乐曲,更随着情节事件的展开强化英雄本性。影片第一集塑造了一个伟大的伊凡形象,他征服侵略者,抵制阻碍他统一俄国的贵族们的努力。该片在1946年初荣获斯大林奖。

《伊凡雷帝》(*Ivan the Terrible*)第二集则非常不幸。爱森斯坦在影片中强调伊凡对自己无情地根除俄国贵族阶级产生怀疑。斯大林和他的官员对于影片中描述伊凡为"进步"的行动犹豫不决而深感不满,该集在1946年遭到封杀。爱森斯坦由于患有心脏

① Neyá Zorkaya, The Illustrated History of Soviet Cinema (New York: Hippocrene Books, 1989), p.175.

病,从此不再拍片,就专注于电影理论的著述,直到 1948 年去世。《伊凡大帝》第二集到了 1958 年才被推出上映。

在 1943 到 1944 年期间,苏联军队向西推进,收复失地,并且占领了东欧。1945 年初,红军逼进柏林,德国政府于 5 月 8 日宣布投降。这场战争使苏联蒙受巨大的损失。电影工业面临着制片厂电影制作的重建,以及在列宁格勒保卫战中几乎毁于一旦的兰影业工厂设施的重建等工作。不过,作为胜利国的强权之一,苏联政府很快就恢复了对国有化电影工业的控制。而作为战败国的德国命运就完全不同了。

第二节　纳粹统治下的德国电影

尽管在 20 年代许多德国电影工作者远离自己的国家前往好莱坞,然而 1930 至 1933 年纳粹掌权期间,出现了几部重要的影片。有些影片出自经验丰富的默片导演之手,有些影片则出自新生代重要导演之手。

1920 年代德国表现主义运动的核心人物弗里兹·朗格的第一部有声影片《*M*》(1931),是他最优秀的作品之一。该片描述了追捕一个谋害儿童的连环杀手的故事。警察的法网对于柏林的黑社会毫无办法,以至于黑社会人员抓获了这名杀手,并私设法庭进行审判。弗里兹·朗格运用声音和影像平行呈现两组人马追捕凶手的情形,一方是警察,一方是高度组织化的黑社会(图 12.13、12.14)。他还利用画外空间营造令人震惊的效果(图 12.15)。这种风格化的创新表明了弗里兹·朗格很快就掌握了对于有声电影的拍摄。弗里兹·朗

图 12.13 – 图 12.14　在《*M*》中,弗里兹·朗格明显地创造了"动作配合"技巧,他将一个黑社会头目在追捕杀害孩子凶手会议中的姿态的镜头,平行剪接到一名警察指挥官身上,指挥官在一个警方会议中做着相同的姿态。

12.17)。影片以"剧终?!"的字幕结束,并且配上爆炸的声音。派斯特在纳粹专政时期几乎都在法国拍片,但是他在二次世界大战期间返回德国工作。

迈克思·奥佛斯(Max Ophuls)曾是一位舞台剧导演,他在有声电影的初期开始了他的电影生涯。他第一部重要影片是《换得的妻子》(*The Bartered Wife*,1932)。该片改编自史梅坦纳(Smetana)的小歌剧,运用了一些风格化手法,这些手法后来成为奥佛斯典型的个人风格,其中包括深景调度、精心设计摄影机运动,以及直接面向观众倾述(图 12.18)。奥佛斯在《莱贝蕾》(*Liebelei*,1933)中充分地展现了他的独特格调,影片描述了一名小提琴家天真纯洁的女儿与一名气宇轩昂的军官相爱的故事。奥佛斯以善于营造一种浓郁的浪漫氛围而著称。《莱贝蕾》中有一场戏,摄影机起初只是跟着翩翩起舞的这对恋人(图 12.19)。接着他们令人眩晕地绕着摄影机旋转,背景也随之旋转起来(图 12.20)最后摄影机停止在一个音乐盒上,他们边舞边移出我们的视线(图 12.19–12.21),直到这场戏结束。

这个时期最受推崇的一部新导演处女作,是里奥坦·莎冈(Leontine Sagan)的《身着制服的

图 12.18 《换得的妻子》以一组照片结尾,形成一个定格画面,最后是一幅表框的照片(下面题有"纪念1859年"几个字)。

图 12.19 – 图 12.21 《莱贝蕾》中的摄影机与影片中的人物一同起舞,然后小心谨慎地离开他们。

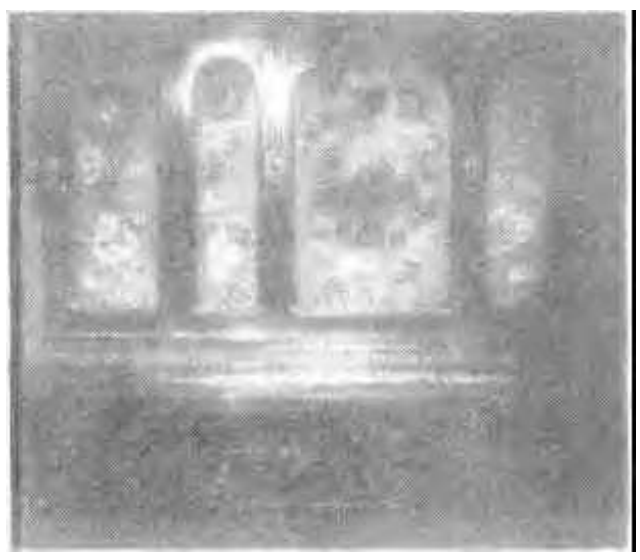


图 12.22 《身着制服的女孩》中的女校长检视女学生的情景。

女孩》(*Madchen in Uniform, Girls in Uniform*, 1931)。该片描述了一个生性敏感的女孩曼纽拉,进入一所由一名专制女校长管理的私立学校就读(图 12.22)。曼纽拉逐渐爱上了她的富有同情心的老师,并在一个聚会中脱口说出她的爱意之后企图自杀。《身着制服的女孩》是一部早期罕见的对女同性恋试图表示同情的电影。里奥坦在英国拍摄了第二部影片(《未来的男人》*Men of Tomorrow*, 1932)之后,回到了他主要的剧场事业。

到了 1933 年,所有这些导演——弗里兹·朗格、派斯特、奥佛斯和莎冈——都不在德国工作,原因之一是一个新的政权掌权了。

一 纳粹时代的电影

由于纳粹意识形态令人反感的本质,使得现在的观众难以见到这个时期的电影。只有具有强烈宣传色彩的影片如《意志的胜利》(*Triumph of Will*)和《犹太人苏思》(*Jud Suss*)等是例外,这些电影主要被用于历史文献研究。然而,这个时期拍摄的大部分影片都是以娱乐为目的的,很少有或者没有明显的政治内容。1933 至 1945 年期间拍摄的 1097 部剧情影片中,大约只有六分之一的影片因为含有宣传纳粹的内容而被战后盟国电影审查机构禁演。由于所有的电影都必须获得戈培尔的批准,它们当然不会攻击纳粹的意识形态。然而,许多一般制片厂出品的电影与这段时期好莱坞或英国制作的电影相比,并没有太大的差别。

一些具有强烈宣传色彩的影片最早出现在 1933 年:其中有《SA 人种》(*SA-Man Brand*,法兰士·塞兹 Franz Seitz 导演)、《汉斯·威思玛》(*Hans Westmar*,法兰士·温兹勒 Franz Wenzler 导演)和《机智的希特勒青年》(*The Quicksilver Hitler Youth*,汉斯·史坦霍夫 Hans Steinhoff 导演)。这些影片是想通过颂扬纳粹英雄人物而赢得更多的纳粹党拥护者。影片的故事都是发生于纳粹即将获

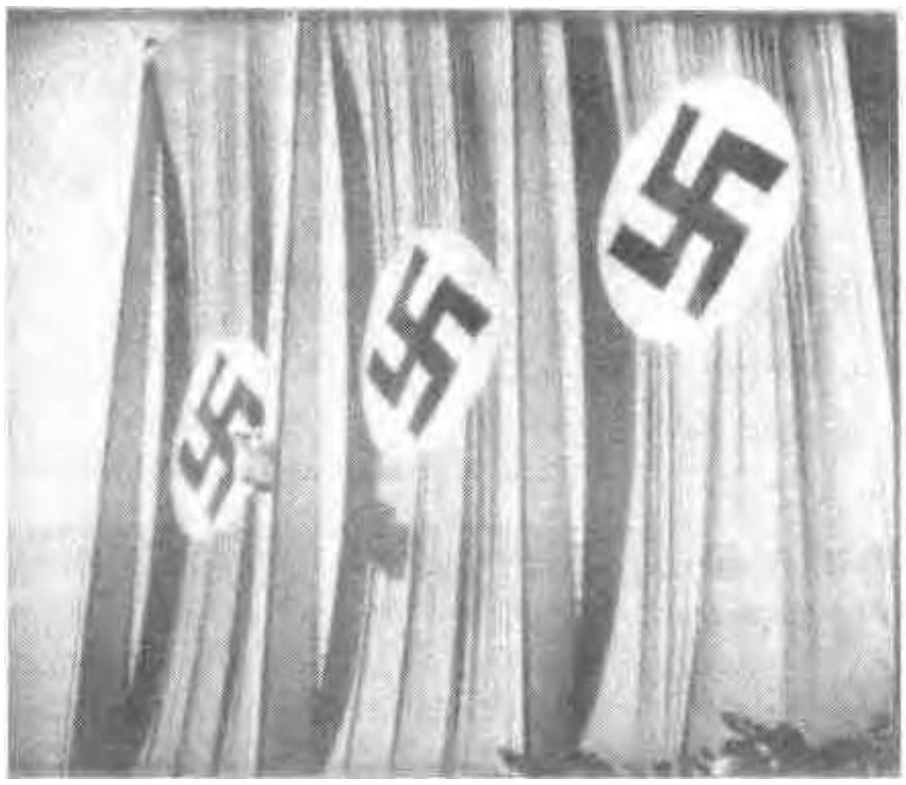


图 12.25 - 图 12.26 拍摄《意志的胜利》的器材，包括一台摄影机升降机，在图 12.25 中可以看出来，它架设在巨大的露天会场里旗帜的支撑物上。它能够小心地移动摄影机，从而拍摄广大人群的动态镜头，如图 12.26 所示。

莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)。她在默片时代就开始涉足影坛，当时是一名演员，后来她执导过一部有声剧情影片《蓝光》(*Blue Light*，1932)，由她本人饰演一名登山运动员。她的两部主要电影《意志的胜利》(*Triumph of the Will*，1935)和《奥林匹亚》(*Olympia*，1938)，确实是纳粹宣传影片中仅有的两部因其艺术性而在今天仍然备受关注研讨的影片。

《意志的胜利》是部纪录长片，拍摄的是纳粹政党在1934年于纽伦堡举行大会这一重大事件。希特勒有意通过这次大会向全德国和全世界展现他控制着一群力量强大且紧密团结的追随者。他邀请里芬斯塔尔执导这部影片，并根据她的要求投入了大量的资金。里芬斯塔尔同时监督十六个摄影小组进行拍摄，而且为了这次会议建造的宏伟建筑，也是为了使它在影片中看起来具有极强的冲击力(图 12.25、12.26)。里芬斯塔尔运用娴熟的摄影、剪辑和配乐，创造出一个令人难以忘怀的长达两小时的充满了纳粹意识形态和狂热的壮观场面，她也对惊惶失措的世界展示了德国的军事力量(图 12.27)。

《奥林匹亚》是为了记录1936年在柏林举行的奥林匹克运动

会而拍摄的,与《意志的胜利》相比,该片不再有明显的纳粹宣传。然而,《奥林匹亚》也是由政府提供资金的,同样耗费不菲。影片意在向全世界展示,德国是国际社会里的一个合群成员,从而消除人们对于纳粹侵略的恐惧。同时它也希望参与奥运亚会的雅利安选手赢得所有的金牌,以呈现出其他竞争者族裔的劣根性。

图 12.27　自从 1919 年之后,德国军人被禁止携带武器。在《意志的胜利》中,军人们扛着铁锹代替步枪游行——希特勒军队所展现出来的威胁是显而易见的。

图 12.28　在《奥林匹亚》的第二集中,里芬斯塔尔将身体在天空中腾空而飞的系列镜头,在跳水的片段中并列呈现。

里芬斯塔尔在《奥林匹亚》中启用了更多的摄影人员拍摄比赛的场景,捕捉观众的反映。其中所用电影胶片的数量之大,使得剪辑工作需要两年的时间才得以完成,影片最后上映时,片长为两部剧情影片长度之和。片中希特勒与其他纳粹官员一同观赏比赛的情景一闪而过,但是里芬斯塔尔专注于创造一个各国运动员之间友谊竞争的景象,比赛活动的美感,以及紧张的气氛。有些时候这种美感几乎变得非常抽象,正如那个著名的跳水镜头所表现的那样(图 12.28)。影片还反映了一些非雅利安选手赢得若干奖牌,其中最著名的是美国黑人田径明星杰西·欧文斯(Jesse Owens),从而使得影片削弱了原来的宣传目的。

在纳粹时代,有关攻击第三帝国敌人的电影不断出现。有些是反对英国的影片,因为英国是纳粹所反对的议会民主的集中代表。例如,在《卡尔·彼特斯》(*Carl Peters*,1941,赫伯特·赛尔平 Herbert Salpin 导演)中,英国的秘密人员采用阴险的手段打击其非洲殖民地的英雄。苏联仍然是一个容易受到攻击的目标,因为纳粹的目的就是征服,并且灭绝斯拉夫人民。《*GPU*》(1942,卡尔·李特 Karl Ritter)将苏联的共产主义与女性平等、和平与解除武装等联系起来,将 GPU(苏联秘密警察)描绘为一帮暗杀团伙,推进苏联统治世界的计划(事实上,GPU 主要是用以迫害苏联人民

图 12.29 在《犹太人苏思》中，呈现出人们对犹太人的腐败感到惧怕。图中是苏思强暴女主人公的情景。

的)。德国在 1943 年的扭转大战格局的关键战役——斯大林格勒保卫战失败之后，纳粹不想再引起苏联的注意，反对苏联的剧情影片也就随之消失了。

最为臭名昭著的“敌人”电影是一些反犹太的剧情影片。这些电影都是戈培尔在 1939 年下令拍摄的，当时正是希特勒第一次公开讨论将“犹太人问题”全部灭绝作为“最终解决”之道不久之后。在 1939 至 1940 年期间，出现了五部这种电影。其中最邪恶的一部影片是《犹太人苏思》(*Jew Suss*，1940，伐依特·哈尔伦 Veit Harlan)。这是一部以 18 世纪为背景的史诗片，《犹太人苏思》根据一贯地认为犹太人是贪婪的高利贷者所拍摄的。苏思贷款给一个贫困潦倒的公爵，从而取得权势，并且企图将公爵的领地改建为一个犹太国家。他犯下了许多可怕的罪行，包括强暴女主角并且折磨她的爱人(图 12.29)。《犹太人苏思》广为放映，还引发了攻击犹太人的暴力事件。

《永远的犹太人》(*Der ewige Jude*，*The Eternal Jew*，1940，弗里茨·希普勒 Fritz Hippler)是一部纪录影片，它讲述着同样的鬼话，将犹太人描绘为一个无家可归的种族，游荡于基督教国度里散布腐败的习性。影片中有一段呈现华沙犹太人区居民穷困状况的场景，配以旁白声称犹太人传布疾病。华纳兄弟 1934 年出品的，正面描绘犹太人银行家庭的影片《罗斯蔡尔之家》(*House of Rothschild*)，其中的一场戏被断章取义，以“证明”一个显然是犹太人的阴谋集团企图控制全球金融。《永远的犹太人》如此恶毒地攻击犹太人，事实证明这是部失败之作。1940 年之后，憎恨犹太人的情节只是零星单独地出现，不再是整部影片的主要基调——部分原因是因为纳粹想转移人们对当时在集中营内灭绝犹太人行为的注意力。

宣传影片也为战争鼓舞士气。一些军国主义电影展现了军旅生活，将其描绘成充满同志般的欢欣。在《三个小尉官》(*Drei Unteroffiziere*，*Three Petty Officers*，1939，渥纳·何克邦 Werner

Hochbaum)中，主人公们在休假之时整日寻找爱情，齐步高歌，偶尔还参加一些无需流血的战斗。然而，纳粹也倡导一种狂热的"热血与国土"(blood and soil)信仰，赞颂为祖国不惜战死沙场。戈培尔在战争期间最得意的计划是拍摄《寇柏》(*Kolbrg*,1945，伐尔特·哈尔伦)，它就提倡这种观念。1943 年，《寇柏》被预见为一部宏伟的史诗巨片，是德国版的《乱世佳人》。由于战争使得物资日渐缺乏，这部影片一直到 1945 年才真正拍摄完成。戈培尔对这项拍摄工程非常着迷，他从前线抽调将近二十万大军在片中充当临时演员。这部奢华的巨片是采用战争初期推出的最新的艾弗加彩色(Afgacolor)电影胶片拍制而成的。

《寇柏》是将拿破仑战争时期的一个真实历史事件加以夸张戏剧化而成的，描述了一个普鲁斯小镇的居民在当地的军事权力机构想投降之际，奋起反抗武装自卫。这些居民虽然最终还是战败了，但影片凸显了他们顽强抵抗法国人侵者的勇气。显然，戈培尔希望通过此片激励一般的普通老百姓能够奋起战斗，将德国从生死攸关的危难之中解救出来。然而这一切并未发生。就在《寇柏》于 1945 年 1 月 30 日首映之时，盟军的轰炸使柏林的大部分影剧院关门停业。随后柏林落入苏联军队之手，这部影片实际上一直没有机会上映。

虽然大多数的剧情影片主要以娱乐为目的，但是影片中通常也都会带有政治的内容。例如，《统治者》(*Der Herrscher*,*The Ruler*,1937，维特·哈兰）描述了一位很有权势的年迈工业家，他决定与其年轻的秘书结婚。他的家人企图宣称他已精神错乱，但是他最终胜利了，并且解除了他们的继承权，将自己的工厂献给德国人民。影片中他的儿女们与他们的配偶都极为自私自利：在母亲的葬礼上，有人在检视手表；有人在算计着谁可能继承她的珠宝。主人公终究还是胜利了，他的最后一句台词说道："一个天生的领袖，无须任何老师指导他的天才。"很显然，该主人公是对照希特勒而塑造的，希特勒正是希望德国人民能忠心耿耿地追随他。

戈培尔也意识到一部纯粹娱乐的电影是有价值的，所以他不要求每部电影都必须要隐含纳粹的意识形态。始于有声电影初期的德国歌舞片传统在第三帝国时期继续得到发挥。例如，1935 年

图 12.30 《登陆新滩头》中的女主人公正处于事业的高峰，之后因为不公平的服罪，被送进澳大利亚的监狱。

图 12.31 鲁斯·川克自导自演《加州的皇帝》，其历经风霜的形象是纳粹时期许多受人欢迎的探险电影理想英雄的具体体现。

最轰动的电影是《东道主》(*Amphitryon*，莱恩霍德·庄柴尔 Reinhold Schuntzel)，这是一部喜剧片，它以代表古罗马的庞大、抽象的白色场景为背景，运用时代倒错的手法，像是信使穿着溜冰鞋传递信件。丹麦导演戴勒夫·席尔克(Derlef Sierck，二次大战之后在美国以道格拉斯·瑟克 Douglas Sirk 之名闻名于世)在 30 年代末期德国拍摄过几部影片，其中包括大受欢迎的通俗歌舞片《登陆新滩头》(*Zu neuen Ufern*，*Toward New Shores*，1937)。影片描述了一名英国著名音乐厅的歌手，为她的男友伪造支票顶罪，被送进澳大利亚的监狱(图 12.30)。在经历了一连串不幸遭遇之后，她终于找到了幸福的婚姻。

纳粹时期最不同于一般的电影之一是《加州的皇帝》(*Der Kaiser von Kali-fornien*，*The Kaiser of California*，1936，鲁斯·川克 Luis Trenker)，川克饰演故事中的琼汉·奥古斯特·苏特(Johann August Sutter)，他无意间发现加州的金矿，从而引发了 1849 年的淘金热潮(图 12.31)。影片大多数镜头都是在美国实景拍摄的，人们看不出美国与德国之间存有敌意，并且在几年之后会导致两国之间爆发战争。

多产导演伐依特·哈尔伦也拍摄了许多非宣传性电影，如《青年》(*Jugend*，*Youth*，1938)，该片是托比士影业公司被政府接管不久之后拍摄的。《青年》描述了一名私生的年轻女子被她保守的牧师舅舅收留。她在遭到玩世不恭的表哥诱骗并抛弃之后，自溺身亡。这部影片的风格，以及所表现的强烈道德观，都和人们所期望的同时代的好莱坞电影相差无几(图 12.32)。

这段时期有一位鲜为人知的导演海默特·考纳 (Helmut Kautner)。他在《后会有期，法兰希斯嘉》(*Auf Wiedersehen*，*Franziska*，

企图保持低姿态，里芬斯塔尔回到了她奥地利的家乡，然而她的恶名远扬使得她不得不被调查。她的审查者最后认定无法控告她犯有罪行，然而禁止她从事电影工作，直到 1952 年，她才完成计划已久的影片《低地》(*Tiefland*)。其他许多电影工作者在纳粹时期的所作所为被审查之后也被列入黑名单。

伐依特·哈尔伦是惟一被起诉并审判的电影工作者。有大量的证据显示，《犹太人苏思》被用来激励纳粹秘密警察逮捕犹太人，并且减弱观众对送犹太人去集中营的反对态度。然而，哈兰声称他和其他电影工作者都是被迫拍摄这部影片的，而且并不想把它拍成宣传影片。两次审判都不能提出足够的证据证明他有罪。

事实上我们不太可能评定这些电影工作者是否心甘情愿地与纳粹政权合作。有些人毫无疑问是为了保护自己而歪曲事实。例如，里芬斯塔尔声称《意志的胜利》只是记录一件未经安排的事件，《奥林匹亚》是她自己投资拍摄的，尽管如此，现存的大量证据都可以证明这些声明是伪造不实的。

第十三章　法国诗意写实主义：1930—1945

法国受到世界性经济大萧条的影响相对来说要晚一些。银行倒闭的现象在1930年年底才出现，经济产量从1931年的下半年开始下滑。政府面对这些问题束手无策，经济衰退状况持续了整个1930年代。电影工业也由于经济大萧条而遭受到严重的打击，已经不甚稳定的电影生产部门更是形同瓦解。然而，这个时期法国电影的重要性，比之于它的工业状况要重要得多。其中诞生了数量惊人的杰作。像雷内·克莱尔和让·雷诺阿等电影工作者在1930年代拍出了他们最重要的作品，而且法国电影对世界电影的影响仅次于好莱坞电影。较弱的制片厂制度却提供给电影工作者更多的弹性和自由。

经济问题使得整个欧洲的政治陷于动荡不安。意大利、德国、西班牙，以及邻近法国的一些较小的国家都建立了法西斯政府，右翼政党也促使法国朝这个方向发展，然而在1930年代中期，一个左派组织联盟——人民阵线反对他们，并短暂地取得政权。虽然这个左派运动的时间很短，但它对电影制作产生了深远的影响。

法国卷入第二次世界大战是在1939年9月，它剥夺了大部分电影的拍摄活动。德国军队在1940年6月攻占巴黎，一个右翼的法国政府在南部维琪成立，德国占领法国一直持续到1944年8月。在这四年期间，电影的拍摄和放映的情况都有根本上的变化，许多电影工作者不得不逃亡或躲藏起来。然而，那些留下的人们努力设法维持法国电影业的生存。结果，有些影片因其幻想、孤立和逃避的格调而独具特色。虽然二次世界大战改变了许多国家的电影，可是少有几个国家，在经历1930年代至1940年代初期的这个冲击时，像法国这样富有戏剧性。

然而，情形并不总是那么惨淡，令人沮丧。政府的管理和声音的来临有助于解除美国对法国电影市场的控制。1935 年，是法国电影的生产数量自一次世界大战以来在本土市场第一次超过半数以上的年份。而且，经济大萧条时期下滑的电影观众开始回升，影院的收入也有所增加。

法国电影制作的非中心化结构，有助于说明为什么在这十年里法国拍摄出这么多不朽的电影。小公司缺乏精细制作的官僚体制，这却是美国、德国和苏联电影制作的特色。反之，和日本一样，法国导演常常能独立行事，监督管理电影拍摄过程中的各个阶段。在这种情形下，加之众多具有才华的演员、编剧、场景设计人员、摄影师、作曲家，以及其他一些创作人员的齐心协力，得以共同开创出几个独具特色的电影趋势。

在 1930 年代初期，默片倾向于幻想和超现实主义的延续。雷内·克莱尔早期的创新歌舞片《巴黎屋檐下》(*Sous les toits de Paris*, 1930)和《自由属于我们》(*A nous, la liberté*, 1931)，使他成为法国最卓有成就的电影工作者。《百万法郎》(*Le Million*, 1931)是另一部想像力丰富的喜剧片，主要是为了一张遗失的彩票，展开一连串的喜剧追逐。克莱尔运用歌舞代替声音效果，并且大量运用动态的摄影机。接着拍摄了两部影响较小的影片之后，克莱尔前往英国，在那儿他摄制了一部著名的喜剧片《幽灵到西方》(*The Ghost Goes West*, 1935)。他想返回法国的意图却被战争所阻，战争期间克莱尔在好莱坞渡过。

超现实主义传统也在一些电影中继续表现出来，虽然这些影片不像路易斯·布努埃尔 (Luis Buñuel) 的《一条安达鲁狗》(*Un Chien andalou*)和《黄金时代》(*L'Age d'or*)那么激烈和混乱。1932 年，皮亚芮·普瑞佛(Pierre Prévert)执导了《尽在囊中》(*It's in the Bag*)，该片改编自他的知名剧作家兼诗人的兄弟贾克(Jacques)的剧本，仅以极少的资金，并且使用其他电影的布景拍摄完成的。《尽在囊中》是一部无政府主义的喜剧片，片中的事件包括人们买卖、盗窃、戴着不相称的帽子(其中一名男子徒劳地寻找一顶法西斯式的贝雷帽)，以及一名富有的工业家的女儿受到来自各个社会阶层的男子的追求。本片运用夸张的风格以加强情节的古怪性。这部影片失败之后，普瑞佛兄弟在接着的十年里无法一起

图 13.1 《操行零分》剧照。修葛老师在课间模仿查理·卓别林的动作，以取悦学童们。

图 13.2 《操行零分》中，"枕头大战"结束时的场景。这一段场景以得意洋洋的慢镜头方式结束，并伴之以某部反复倒放的音乐。

图 13.3 《驳船亚特兰大号》剧照。妻子离开后，痛苦的船长与大副朱利斯下棋，周围摆满了朱利斯搜集来的稀奇古怪的物品。这些古怪的物品为这部影片提供了超现实主义的主题。

拍摄另一部影片，但是贾克在这段时间为法国几部最重要的电影撰写剧本。

1930 年代初期最有前途的青年电影工作者让·维果(Jean Vigo)，也创作超现实主义电影。拍摄完两部短片之后，他主要拍摄了《操行零分》(*Zero for Conduct*, 1933，在法国禁止上演，直到 1945 年才公开上映)和《驳船亚特兰大号》(*L'Atalante*, 1934，修复的版本在 1990 年推出上映)。

《操行零分》是这两部电影中更为鲜明的超现实主义影片。该片以孩子们的视点来展现寄宿学校的生活。影片中的大多数老师都被看做是怪异的，只有修葛老师除外(图 13.1)，他鼓励孩子们反抗。一天晚上，他们公然反抗老师，并在宿舍里展开了一场枕头大战(图 13.2)。影片的最后一场戏是四个男孩在校庆那一天也表现出反叛的行为。

在《驳船亚特兰大号》中，维果呈现了一个非常浪漫的故事。一名货船船长与货船沿途村庄的一名女子结婚了，短暂的蜜月过后，她开始向往货船沿线以外的世界。由于对丈夫朱利斯具有异国情调的纪念品充满好奇，并且受到沿途小贩的诱惑，她逃到了巴黎，而她的丈夫也不愿意承认对她的思念(图 13.3)。最后，朱利斯追踪并找到这个女人，使夫妻俩得以重新团聚。

维果于 1934 年去世，享年 29 岁。维果的过世，以及普瑞佛兄

图 13.4 《罪与罚》中拉斯科里涅科夫房间外面的走道，显示了德国表现主义风格的痕迹。

弟没能继续拍摄电影，使得法国超现实主义电影的推动后继无力。克莱尔的离去也同样使这种幻想风格的电影类型在法国的地位不再突出。

1930 年代许多重要的法国电影，都是制片厂制作的高品质电影。有些是改编自文学著作，如改编自陀斯妥耶夫斯基小说的《罪与罚》。两名优秀的舞台剧演员皮亚芮·布兰恰(Pierre Blanchar)和哈利·鲍尔(Harry Baur)表演得非常感人，饰演剧中的拉斯科里涅科夫和波费尔，给人留下深刻的印象。影片中精心制作的布景，也显示出略微受到德国表现主义影响的特点(图 13.4)。

贾克·费戴尔(Jacques Feyder)曾在 1920 年代短暂地创作过印象派风格的电影，他在好莱坞短期逗留之后，于 1932 年返回法国。他这十年里最著名的电影是《法兰德斯的嘉年华会》(《英雄的狂欢节》*Carnival in Flanders*，1935)，这是一部以 17 世纪初期法兰德斯小镇为背景的喜剧片。有消息说阿巴公爵的军队将要入侵小镇，男人们惊恐地四处躲藏，而妇女们则欢迎侵略者到家里(或床上)表示庆祝。第二天，公爵高高兴兴地率领军队离开了小镇，小镇因而避过灾难。出身于比利时的费戴尔，坚持在电影中细致而准确地复制那个时代的建筑和服装(图 13.5)。

《法兰德斯的嘉华年会》(英雄的狂欢节) 被解释为在法西斯威胁日益增长之时，赞成与敌人合作。事实上，费戴尔与查尔斯·司帕克(Charles Spaak)完成这个剧本是在 1920 年代中期，这正是和平主义电影非常普及的年代。当时他们找不到制片人，电影的最终推出时机也不太理想。该片在法国和比利时都没有得到好的反应，但在德国和英国却备受欢迎，它在威尼斯电影节上获得最佳导演奖，在美国的奥斯卡也荣获最佳外语片奖。

1930 年代一部并非很有名但较能代表法国电影制作特性的影片，是马克·艾勒格瑞(Marc Allégret)1934 年的《女人湖》(*Women's Lake*)。该片的故事情节非常简单，讲述了一名在泰洛尔湖任游泳教练的年轻人，受到女性爱慕者包围的故事。他不得不离开

图 13.5 《法兰德斯的嘉年华会》剧照。影片中呈现的邋近文艺复兴时期的法兰德斯小镇，是由两次世界大战期间最伟大的布景设计师拉萨尔·密尔森(Lazare Meerson)创制的。

他深爱着的女人，而另一名迷恋上他的纯真的富家女子，最后帮助这对恋人团聚。如同这个时代的许多法国电影，通过使用漂亮的摄影以及明星，这个传统的故事大受欢迎。《女人湖》推出了两位明星，让·皮埃尔·奥蒙(Jean-Pierre Aumont)和西蒙·赛门(Simone Simon)，以及饰演一个小角色的性格演员米歇尔·赛门(Michel Simon)。虽然法国电影工业相对来说规模较小，但在 1930 年代它拥有许多极受欢迎的明星和性格演员。莱慕(Raimu)、米歇蕾·摩根(Michèile Morgan)和让·盖宾(Jean Gabin)等在国外也具有很强的号召力——这些情况在 1920 年代极为少见。

在这种制片厂传统里有一位独特的电影工作者沙查·盖崔(Sacha Guitry)，他是一名成功的、经验丰富的舞台喜剧作家和小说家。他转向电影业，开始改编、执导他自己的一些作品。评论家和其他的电影工作者对盖崔毫无愧意地为自己“拍摄的影院“辩护感到痛心，然而其中也有许多人跟观众一样，喜欢这些充满机智、结构严谨的影片。其中最杰出的一部电影是《骗子的故事》(*The Story of a Cheat*,1936)，它是根据盖崔的小说改编的，是个关于骗子和扑克老千的故事。盖崔在影片中的创新在于运用骗子的声音叙述故事，这一叙述声音贯穿了影片中所有的人物对话——无论是女人还是男人(图 13.6)。

朱利安·杜维威尔(Julien Duvivier)，曾参与 1930 年代所有法国电影创作重要趋势的活动。他在 1932 年拍摄了《红萝卜须》(*Poil de carotte*，在 1925 年他以印象派风格执导过一个较早的版本)。该片的主角是一个生性快乐的男孩，因为专横的母亲和漠不关心的父亲，他变得厌倦生活，几乎要自杀，好在父亲向他表露了迟到的爱心。《红萝卜须》以纯熟练达的风格，以及乡村田园

的实景拍摄，并主要通过孩子的视点观察世界，从而创造了一个感人的故事。

图 13.6 《骗子的故事》所叙说的故事发生在一个无遮拦的戏剧式场景——路边咖啡馆，但是叙述者的旁白则把我们带入一连串的闪回画面。

图 13.7 《上海梦》中，派斯特营造出一种上海黑社会的破败俗气的氛围。

这个时期的许多优质的法国电影都是由外国导演拍摄的，尤其是德国导演，许多德国、法国电影工作者往返于柏林和巴黎。甚至在当时很多影片已经放弃运用多种语言拍制，而代之以配音或对白字幕说明之后，许多法国电影仍然被重拍成德语版本，反过来有些德国电影则拍出法语版本。

德国导演派斯特(G.W.Pabst)曾有两次长期旅居法国。第一次的时候，他执导了一部使用多种语言的《唐吉珂德》(*Don Quixote*，1933)，具有传奇色彩的歌剧明星费多·察连平(Fédor Chaliapin)担当主演。在前往好莱坞，拍摄了一部不甚满意的影片后，派斯特重返法国一连执导了三部通俗剧影片。其中一部为《上海梦》(*Shanghai Drama*，1938)，女主角凯是一名夜总会歌手，她已为上海的一个黑社会帮派干了好多年；当她长年离家求学的天真女儿回家之后，凯试图清清白白做人，可她被迫杀死一个帮会的成员，以使她的女儿能在日本人侵之前逃离中国。派斯特运用异国风情的布景拍摄了这部感人的黑色电影(图 13.7)。出乎人们意料的是，战争一爆发，派斯特就决定回到德国，在纳粹政权下工作。

迈克思·奥佛斯(Max Ophüls)在 1930 年代也在巴黎工作，他拍摄了七部具有《莱贝蕾》(*Liebelei*)风格的极为浪漫的故事片。其中《渥瑟的罗曼史》(*Le Roman de Werther*，1938)是奥佛斯根据歌德的爱情悲剧小说改编的。男主人公来到一个小镇任职，却爱上了上司的未婚妻查洛蒂，最后他自杀了(图 13.8)。第二次世界大战爆发后，奥佛斯远走美国避祸。

其他一些移民导演也发现法国是个前往好莱坞的中转站。安

弃或虐待的儿童。园里有一位受过教育但非常穷困的年轻姑娘露丝，她做女佣的工作，成了孩子们被压抑的渴望爱的对象——特别是玛丽，那个被妓女母亲遗弃的女孩(图 13.9)。班诺·莱维和艾泼斯坦舍弃了制片厂迷人的画面和明星，拍摄了一个真实的劳工阶级幼儿园，并起用没有表演经验的孩子们参加演出（图 13.10)。这部故事简单的影片，在法国和国外都受到观众的好评。因此，班诺·莱维和艾泼斯坦再次合作，创作了《伊托》(*Itto*, 1934)，这是一部少见的关于法属北非殖民地如何敏感地处理土著人民的影片。

另一位崛起于 1930 年代的电影工作者是马塞尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol)，他的电影充满强烈的个人主义色彩，并且专注于日常的现实生活。和沙查·盖崔一样，帕尼奥尔已经是一名功成名就的剧作家，然而他又不同于盖崔，他的剧作擅长于从容地探索剧中的人物。观看了《百老汇的歌舞》之后，帕尼奥尔认为有声电影是记录戏剧最理想的方式。他亲自督导自己的卖座剧作改编拍摄为电影《马利尤斯》(*Marius*, 1931，亚历山大·科达 Alexander Korda导演，他不久之后执导《亨利八世的私生活》，全面改革了英国电影)。尽管这部电影大获成功，制片公司派拉蒙却拒绝摄制续集，帕尼奥尔就自己继续拍摄了《法妮》(*Fanny*, 1932，马克·艾勒格瑞 Marc Allégret 导演)。用影片获得的利润，他自己成立了一个电影制作公司，拍摄了一部又一部大受欢迎的影片。帕尼奥尔亲自执导了这三部曲的第三部《塞瑟》(*César*, 1936)。

“马利尤斯”三部曲描述了三位主人公跨越二十年的生活故事，然而影片中许多场面，并没有太多的事件发生。反之，马塞河边地区的居民在不断地斗嘴和长谈。虽然电影的步调缓慢，原因之一是取材于舞台剧原著，而帕尼奥尔也极力想表现日常对话，使影片充满漫谈闲聊和随机转变的特质。

到了 1936 年，帕尼奥尔的成功可以允许他装备在马塞的制片厂设施。他旗下的演员和工作人员相当稳定地跟随他到处拍片，形成了一个“帕尼奥尔家庭”。每当外出拍摄实景时，他们就一起生活和工作。帕尼奥尔最常被人引用的格言是“在家中即可获得宇宙”[①]。他在 30 年代末和 40 年代初最成功的影片，是在他马赛家乡附近的普罗文斯地区拍摄完成的。它们没有三部曲作品

① Pierre Lagnan, *Les Ann é es Pagnol* (Renens: 5 Continents, 1989), p.111.

图 13.11 帕尼奥尔在《丰收》中歌颂丰饶的大地的镜头：当这对夫妻在土地上劳作时，妻子告诉丈夫她怀孕了。

那样舞台化，而是讲述简单的乡村生活故事。在《面包师之妻》(*The Baker's Wife*, 1938) 中，面包师的妻子与人私奔之后，使得他不再做面包了，村民们就团结合作把她抓了回来。《丰收》(*Harvest*, 1937) 则颂扬大地的富饶肥沃。一个孤独的农夫和一名被放逐的妇人联手组成一个家庭，并且在荒芜的村庄建立起一个农场(图 13.11)。

第二节 法国诗意写实主义

许多令人难忘的 1930 年代的法国电影都有着称之为“诗意写实主义”的倾向。它并不像法国的印象派电影和苏联的蒙太奇电影那样有统一的运动，它只能说是有一个总体的倾向。诗意写实主义电影总是关注生活于社会边缘的人们，他们或者是失业的工人，或者是罪犯。经历失意潦倒的生活之后，这些卑微的人物最后都有一段热烈美好的感情，可是这时间太短暂，之后，他们再度失望，影片总是以这些主要人物的幻灭或死亡为结局。整体而言，这些电影的格调是充满怀旧之情和哀伤之感的。

1930 年代初期就出现了一些诗意写实主义的先驱电影。让·葛瑞米隆(Jean Grèmillon) 1930 年的影片《小丽莎》(*La Petite Lise*)，它可作为这种倾向的一个早年成熟的例子。一个劳改犯出狱回家，发现女儿已被迫沦落卖淫。当女儿意外地失手杀死一个典当老板时，劳改犯为了保护她，为她承担罪行。另一部有这种倾向的早期例子是费戴尔的《米摩萨斯公寓》(*Pension Mimosas*, 1934)。该片讲述了一名妇人经营一家公寓，并爱上了她的养子。她千方百计地阻挠养子与任何人相爱，最后导致他自杀身亡。除了这个悲剧情节之外，影片还通过场景精确地营造气氛——片名《米摩萨斯公寓》就以当地的一个娱乐场所为背景，而其他的场景，则是由雷萨尔·密尔森(Lazare Meerson)(他曾为《法兰德斯的嘉年华会》和这个时期的其他重要影片担任场景设计)设计的。

图 13.12　在《逃犯贝贝》中，影片运用布景和构图营造出主人公被困于阿尔及尔的凯斯巴区的情境。

诗意写实主义倾向正式开始于 1930 年代的中期，主要的电影工作者有朱利安·杜维威尔、马赛尔·卡尔内和让·雷诺阿。

杜维威尔对这个风潮的主要贡献是《逃犯贝贝》(*Pépé le Moko*, 1936)，这是部诗意写实主义电影的代表之作。派培是一名帮派分子，躲藏在阿尔及尔声名狼藉的凯斯巴区，警察不敢在此逮捕他。虽然他已有老婆，可他又爱上了一名世故的巴黎女子盖比，她偶尔会冒险来凯斯巴区与他相会。他们的爱情注定要失败，因为只要他离开凯斯巴区，他就会遭到逮捕。尽管影片的大部分场景都是在摄影棚或在法国的南部地区拍摄的（图 13.12），杜维威尔还是精确地把握住了贝贝被限制在凯斯巴区的困境。影片的结尾，贝贝冒险与盖比逃离阿尔及尔。他在码头遭到逮捕后，要求看着她的船离去；当船驶向大海时，他就自杀身亡了。这样的一个宿命结尾是诗意写实主义电影的典型结局。

贝贝是由尚·盖宾(Jean Gabin)饰演的，他是这个时期最受欢迎的演员之一，并且也是诗意写实主义电影中注定毁灭的悲剧主人公的理想人选。盖宾的英俊足以胜任轻松喜剧和戏剧的主要角色，而他魁伟的身材也适合扮演劳工阶级的主角。盖宾在卡尔内两部重要的诗意写实主义影片中担当主演：《雾码头》(*Port of Shadows*, 1938)和《太阳升起》(*Daybreak*, 1939)。

在《雾码头》一片中，盖宾饰演一名法国外籍兵团的逃兵让。让遇上了一个美丽的女子奈丽(米歇蕾·摩根/Michèle Morgan 饰演，她和盖宾组成一对当时的银幕“理想情侣”)，他们俩相亲相爱，可是奈丽受着一个极有势力的帮派分子的保护，虽然让杀死

图 13.14　《太阳升起》剧照。诗意写实主义最为著名的一个镜头。被困的弗兰索瓦正向窗外看，他的周遭布满警察射击打出来的弹孔。

图 13.15　《托尼》中一个典型的雷诺阿式景深镜头。托尼正俯身看着企图跳水自杀的玛丽，他的朋友从背景深处跑来。

(*Baby's Laxative*, 1931)是一部为了获得另一个拍摄计划资金的闹剧。雷诺阿的第二部电影就完全不同，可被视为又一部诗意写实主义电影的先驱之作。这部《娼妇》(*The Bitch*, 1931)描述了一个性情温和的会计师兼业余画家，他的婚姻生活并不幸福；他糊里糊涂地跟一个妓女有了私情，为妓女拉皮条的人就以贩卖他的画来牟取利益。他最终杀死了那个妓女并出逃，结果成了一个快乐的乞丐。《娼妇》引用了许多元素，构成雷诺阿电影的特色。其中有熟练的摄影机运动，深景调度的场景，以及突然转变的格调等。影片中的主人公谋害情妇，使电影似乎具有诗意写实主义电影中那种悲剧的特质。同样的，虽然本片在风格上是写实的，但雷诺阿在影片的开场和结尾都运用了木偶戏的帷幕，因此暗示了这是一个风格化的表演。

雷诺阿在 1930 年代早期其他极为著名的电影包括《被救出水的布杜》(*Boudu Saved from Drowning*, 1932) 和《托尼》(*Toni*, 1935)。《被救出水的布杜》是一个喜剧故事，它描述了一名中产阶级书商救起一个要自杀的流浪汉，书商试图感化他，却没有成功。《托尼》是一部较为感伤的影片，它讲述了 1920 年代期间意大利和东欧移民工人来到法国的故事。该片的制作人是马塞尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol)，整部片子都是在法国南部地区实景拍摄的。大部分演员都不为人所知，而且演员讲的是当地的方言。托尼是一个意大利流浪汉，他来到法国在一个采石场工作。后来他与女房东玛丽结婚了，但是却爱上了有夫之妇乔丝法。当玛丽知道了真相，就试图自杀，并与他断绝关系(图 13.15)。乔丝法杀死了她凶残的丈夫，托尼替她承担罪责。就在一批新的外国工人来到法国之时，托尼被射杀身亡。《托尼》是意大利新写实主义电影

图 13.16 《乡村一角》中的一个深景场面调度镜头。两个年轻人中的一个打开窗户看着正在庭院里荡秋千的妻子和女儿。

图 13.17 《大幻灭》中德国指挥官摘下监狱中最后一朵花，向死去的法国军官致意。

运动一部至关重要的先驱之作。

在 1930 年代中期，雷诺阿拍摄了几部受到左派人民阵线政治团体影响的电影，我们将在后文检视这些影片。他也拍摄了一部无政治性的故事短片《乡村一角》(*A Day in the Country*, 1936)，这部电影创造了一个精巧的平衡，即幽默与伤感比重相当。一个巴黎家庭来到乡村旅馆郊游，遇上了两个企图引诱妻子和女儿的年轻人——妻子欣喜万分，而女儿和引诱她的年轻人则感到非常遗憾，因为他们相爱了，却不得不分手。雷诺阿在全片传达了外出郊游的欢欣，以及接着而来的失落感(图 13.16)。由于恶劣的天气，这部电影一直没有真正地完成，而且也仅在 1946 年上映过，并以两段字幕概括影片缺少的部分。

雷诺阿的《大幻灭》(*Grand Illusion*, 1938)拍摄于对德国宣战迫在眉睫之时，它采取的是和平主义立场。该片讲述的是一次世界大战时法国战俘的故事，暗示了阶级之间的团结比效忠国家更为重要。德国俘虏营的高层指挥官和法国军官之间的了解，比这名军官和部属之间的了解更深刻。当法国军官为了使手下能够逃脱而牺牲了自己的生命之时，德国指挥官摘下了监狱中仅有的一朵花，表示他们的阶级逐渐消亡(图 13.17)。相反地，正是工人阶级的马瑞查和他的犹太朋友洛森拓最后逃亡成功，获得了重生的希望。

贵族阶级的衰落与劳工阶级的复苏之间的比照，以更具讽刺意味的形式出现在雷诺阿这个时期的最后一部影片《游戏规则》(*Rules of the Game*, 1939)里。影片中一位有名的飞行员爱上了一个法国贵族的妻子，而贵族正想设法甩掉这个妻子，因而引起了一场混乱。这些人物也是参与一个别墅聚会的成员。仆人之间的

图 13.18 《游戏规则》剧照。在影片中这个别墅长廊的场景中，几个角色无法预料地走进走出，从而传达了长廊上每一个房间都骚动不宁的情状。

私通与上层阶级之间的混乱爱情相互呼应，一个本地的偷猎者获得当仆人的工作之后，立即企图引诱猎场看守人的妻子。这许许多多纠缠不清的爱情在一个冗长而精心安排的别墅聚会中得以充分的表现，这些人物穿梭躲藏子各个房间，制造或躲闪彼此亲密的关系。尽管这些人的行为有些愚蠢，但片中没有一个人是坏人。正如他们中的一个人所说的："在这个世界上，令人害怕的事情是每个人都有他的理由。"这句台词常被引用，成为雷诺阿电影的象征。在他的影片中很少有坏人——只有一些容易犯错的人们彼此互相影响。在《游戏规则》中，雷诺阿运用了庞大而复杂的布景，以及大量的摄影机运动，以表达片中人物不断相互作用的感觉(图 13.18)。在影片的结尾，由于混乱引起的死亡也被主人掩盖起来。这部电影暗示着没落贵族阶级正在逐渐消亡。

《游戏规则》在当时上映的时候票房就惨遭失败。观众们不能理解影片混合的格调，将它理解为是一部攻击统治阶级的影片。这部电影正是在法国卷人二次世界大战前夕上映的，不久就遭到禁演。

尽管法国的电影生产部门较弱，但法国电影在 1930 年代创作出高比例的重要电影，部分原因要归功于在这个电影业工作的

图 14.1 纪录电影《工人新闻·失业专题》(*Works Newsreel Unemployment Special*, 1931)剧照。

图 14.2 《天上的馅饼》剧照。两个无家可归的人讽刺所谓的福利体系。

种族等问题。1920 年代期间,一些共产主义团体曾拍摄过几部纪录片,但第一个正式的组织成立于 1930 年。纽约的几个电影热爱者加入一个共产党人的摄影组织,进而组织成立了“工人电影-摄影联盟”(Workers' Film and Photo League,“工人”不久被删去)。不久一个全国性的“电影-摄影联盟”发展起来,合作拍摄一些片段作为新闻影片,并在社会主义人士的聚会上放映。这些电影工作者没有任何报酬,拍片资金都由募捐、福利,以及放映经典影片所得筹集而来。该联盟运用有声电影出现之后廉价购买的无声摄影机拍摄。他们的早期电影主要是记录发生在全国各地的示威、罢工和饥饿游行等活动(图 14.1)。

“电影-摄影联盟”在纽约的成员包括保罗·斯特兰德(Paul Strand)和拉尔夫·斯坦纳(Ralph Steiner),他们在 1920 年代都曾拍摄过抒情纪录影片(斯特兰德《曼哈顿区》)和抽象电影(斯坦纳《二氢一氧》)。摄影家玛格丽特·伯克·怀特 (Margaret Bourke-White)和托马斯·布兰登(Thomas Brandon)也都加入了这个联盟。这个联盟的活动,还包括在左派人士的聚会上举办演讲,撰写评论抨击好莱坞电影,支持另类电影,并且抗议放映纳粹电影。

1935 年,联盟的纽约分部出版维持时间不长的新闻通讯《电影阵线》(*Filmfront*),其中包括左派理论家和评论家的译文,也刊登了维尔托夫的文章。联盟在 1934 年刊发的一篇报告与维尔托夫的“电影眼睛”理论有着明显的联系:

> “电影-摄影联盟”根植于苏联电影的智慧和社会基础……如同苏联电影一样的方式,开始于电影眼睛,然后逐渐有机地发展……联盟也是始于简单的新闻纪录

> 片,通过镜头拍摄社会事件,忠实于革命性的媒介,以革命的电影方式表现之。①

然而,到了 1930 年代中期,一些成员转而去做更具雄心的拍片计划,联盟遂于 1937 年濒临瓦解。

1935 年,几个电影人离开联盟,组成一个较为松散的团体"当代电影"(Nykino,大致可译为"当代电影"cinema now),这个名称也暗示了对苏联电影的有意识模仿。"当代电影"只创作了几部影片,其中包括纪录片和一部关于经济大萧条时期政客对穷人装模作样作承诺的著名讽刺电影。《天上的馅饼》(*Pie in the Sky*, 1934)主要是以一个垃圾场为背景,演员们在此即兴发挥,讽刺嘲笑教会和政府团体(图 14.2)。1937 年初,"当代电影"转型为一个非营利性的电影制作公司——新界。新界在几年的时间里成功地拍摄了一些较长的纪录片,那些令人难忘的摄影出自于包括拉尔夫·斯坦纳和保罗·斯特兰德等人之手。斯坦纳也是《坎伯兰人》(*People of the Cumberland*, 1938)的摄影师,该片讲述的是坎伯兰山区人民团结合作的故事。

新界公司的最后也是最长的一部电影是《祖国(家园)》(*Native Land*),它于 1930 年代末期拍摄完成,却直到 1942 年才上映。该片由保罗·斯特兰德和里奥·赫维兹(Leo Hurwitz)合导,并且由斯特兰德(Strand)兼任摄影师。《祖国》是部准纪录片,影片重现了劳动人民与资本主义压迫势力进行斗争的真实事件。影片中有一段情节,即小佃农们试图组织起来,争取更高的棉花价格,结果遭到警察追逐;一名黑人农民和一个白人农民一起逃跑,但

图 14.3　《祖国(家园)》中一个景深镜头,前景庞然巨大的警察,正准备驱逐和平示威的墨工工人。

① Vlada Petric, "Soviet Revolutionary Film in America (1926—1935)" (unpublished dissertatio, New York University, 1973), p.443.

他们俩都被击毙了。这个事件强调不同种族的人们，必须团结合作保护自己。其他的片段也展现一些和平的工会活动遭到警察或公司打手的驱散的场景(图 14.3)。

左派电影在 1940 年代逐渐衰弱，部分原因是反共产主义的势力不断增强，以及激进的支持者在斯大林展开肃清和公审之后幻想遭受了破灭。由于担心法西斯主义扩张，共产党人在战争期间也决定支持美国政府。一些“电影和摄影联盟”的成员也拍摄政府和企业赞助的纪录片。

二 德 国

德国的左派电影制作开始得较早，因为德国是第一个引进苏联 1920 年代电影的国家。而且，在 1920 年代末 1930 年代初，由于受到纳粹等右翼政党势力增长的影响，德国共产党和其他左翼组织也变得日渐活跃。

1926 年，共产主义者发起“国际工人救援”活动，努力培植苏联的力量，成立了一家发行苏联电影的普罗米修斯电影公司。该公司在 1926 年进口《战舰波将金号》，大获成功，随后又进口更多的影片。1920 年代期间，普罗米修斯公司也拍摄德国电影，包括培尔·祖兹(Piel Jutzi)的《克劳森妈妈的快乐之旅》(*Mother Krausen's Journey to Happiness*, 1929)。就在此时，德国由于经济大萧条引起失业率急剧上升。祖兹的电影无情地揭示了困于狭窄公寓里的一户人家的生活细节；儿子失业之后当小偷遭到逮捕，他的母亲自杀身亡。只有小妹最后和未婚夫参加了一个共产党的示威活动，代表着德国社会的一线希望。本片的片名对于这个贫困家庭的景况而言，无疑是极具讽刺性的解说，自杀似乎是他们通往“快乐”的惟一之路。

普罗米修斯公司还制作了这个时期德国最优秀的共产主义影片《库列奂普工人营》(*Kuhle Wampe*, 1932)，其片名是根据影片中的背景工人营而得名的。该片的编剧是布莱希特(Bertolt Brecht)，他是一位开创“史诗”剧场的左派剧作家，他的《三分钱歌剧》不久前曾轰动一时。布莱希特认为，戏剧观众应该与他们观赏的表演保持距离，这样他们才能思考事件所蕴涵的意义，而不是一味情绪化地卷入故事中去。布莱希特将他的这种思想应用

图 14.4　《库列奂普工人营》中的一个镜头，在一个失业者自杀的镜头之后，镜头中这个邻居妇女面向摄影机，重复说出先前出现过的字幕："又少了一个失业者。"这场戏体现了布莱希特力图使现实与事件保持"间离"效果的手法。

于《库列奂普工人营》，以一个特定家庭生活的系列片段，探究失业、堕胎、妇女现状以及其他的一些社会问题。儿子失业数月后自杀身亡：影片开场，出现一行"又少了一个失业者"的讽刺评论字幕(图 14.4)。最后，这个家庭的女儿怀孕之后差点被未婚夫遗弃，后来得到共产主义青年活动的帮助，这个家庭在库列奂普城市失业者收容所里，才似乎重新过上"正常的"生活。该片由科特·威尔(Kurt Weill，《三分钱歌剧》的作曲家)插写字幕和配乐，此外，影片中共产主义青年运动会的冗长场景，都使人感到《库列奂普工人营》像是一部政治宣传册。

普罗米修斯在 1932 年结束经营，另一个制作人完成了这部电影。然而，到了那个时候，共产主义电影大势已去。纳粹于 1933 年夺取政权，布莱希特与威尔不久就前往好莱坞工作——在那儿他们的创作方法显得有些格格不入。

三　比利时与荷兰

比利时在第一次世界大战期间曾长期遭到德国的侵占。比利时的纪录片和实验电影工作者对于法西斯主义势力的滋长反应迅速。

亨利·斯特罗克(Henri Storck)于 1920 年代在他的家乡，比利时海边名胜之地奥斯坦创建了一个电影俱乐部。他也曾拍摄过几部诗意的纪录片和城市交响乐影片，其中包括《奥斯坦的影像》(*Images d'Ostende*，1929)。然而，到了 30 年代初期，他的创作转向政治。1932 年，他拍摄了一部反法西斯主义的、要求和平的、编辑式纪录片《一个无名战士的历史》(*History of an Unknown Soldier*)。斯特罗克的剪辑方式非常新颖，他将一些支持军方的政府和宗教

图 14.5 《一个无名战士的历史》中，斯特罗克运用典型的苏联式理性蒙太奇手法，把图 14.5 的一只狂吠不停的叭儿狗与图 14.6 的一个肠肥脑满的正在作演讲的政客剪辑在一起。

图 14.6

图 14.7 《博里那杰的悲哀》中，工人们擎着自制的马克思的巨幅像片再现了当年示威游行的情形。

领袖的电影胶片，与一些奇异的影像并列放置在一起，对好战分子表现出尖锐嘲讽地批评（图 14.5、14.6）。

荷兰电影工作者尤里斯·伊文斯，也曾参与电影俱乐部，并在 1920 年代拍摄抽象电影和城市交响乐等类型的电影，后来他更偏向于政治影片。《桥》(*The Bridge*) 和《雨》(*Rain*) 大获成功之后，伊文斯受邀请到苏联拍摄一部关于钢铁工业的纪录片《英雄之歌》(*Song of Heroes*, 1932)。就在此时，亨利·斯特罗克受布鲁塞尔的一个左翼电影俱乐部之邀，拍摄一部揭示比利时博里那杰地区煤矿工人遭受压迫的电影，他请伊文斯与他一起合作。

结果是拍摄成了《博里那杰的悲哀》(*Misery in Borinage*, 1933)。斯特罗克和伊文斯秘密地拍摄，躲避着官方拍摄重建的工人和警察发生冲突，遭到驱逐和游行示威的场景（图 14.7）。由于《博里那杰的悲哀》极为鲜明的主题，导致在比利时和荷兰被禁演，尽管如此，它还是在电影俱乐部之间广为流传。伊文斯回到荷兰拍摄了另一部关于工人遭受剥削的电影《新的土地》(*New Earth*, 1934)，该片讲述了数千名工人支援建造堤防和开发新土地，结果却突然失业了。此后，伊文斯卓越的创作活动遍及世界各地，在往后的几十年时间里，他一直在记录各地的左派活动。

四　1930年代后期国际左派电影的拍摄

1936年,西班牙内战爆发,当时的法西斯领导人弗朗西斯哥·佛朗哥发动叛乱,反对选举成立的共和党政府。希特勒和墨索里尼支持佛朗哥,美国、英国和法国停止援助。只有苏联帮助那些忠于西班牙政府的人。这样不平衡的对立使得成千上万的自愿者奋起参加西班牙共和国保卫战,援助战争的受难者。

电影工作者也支持这个行动。苏联摄影师罗曼·卡门(Roman Karmen)拍摄的新闻胶片,后来由艾斯菲尔·苏布(Esfir Shub)编辑完成一部长片《西班牙》(*Spain*,1939)。美国的左派制作公司新界拍摄了《西班牙心声》(*Heart of Spain*,1937),该片是现场实景拍摄,后由保罗·斯特罗德(Paul Strand)和里奥·赫维兹(Leo Hurwitz)在纽约剪辑完成的。伊沃·蒙塔固进步电影学院拍摄了一部16厘米的内战影片《马德里防卫战》(*The Defense of Madrid*,1936),该片是蒙塔固在西班牙首都遭到攻击时拍摄完成的。基诺公司发行了《马德里防卫战》,并获得6000英镑救助西班牙。

尤里斯·伊文斯在1930年代初期拍摄完成《博里那杰的悲哀》和其他电影后,由于其显著的成就,一些著名的左派作家和艺术家邀请他来到美国拍片。他的第一部作品是由海明威撰写并编剧的内战影片《西班牙的土地》(*Spanish Earth*,1937)。伊文斯在影片中突出地将普通的日常生活——妇女在清扫街道,男人在葡萄园里种植与战争的破坏性并列放置在一起(图14.8)。美国作曲家佛吉尔·汤姆森(Virgil Thomson)和马克·布利兹坦(Marc Blitzstein)根据西班牙民谣为影片编曲配乐。罗斯福总统观看了这部影片并加以赞赏,但是该片主要限于电影俱乐部之间流传。

图14.8　在《西班牙的土地》中,布满电线的战争防御工事与马德里传统的景观塑像并置在一起。

中国的内战并未引起太多的关注,主要是因为外界对毛泽东试图推翻蒋介石政府的斗争知之甚少——这场斗争始于1920年代。1937年,美国人哈利·邓汉(Harry Dunham)设法到达毛泽东的武装根据地延安,并

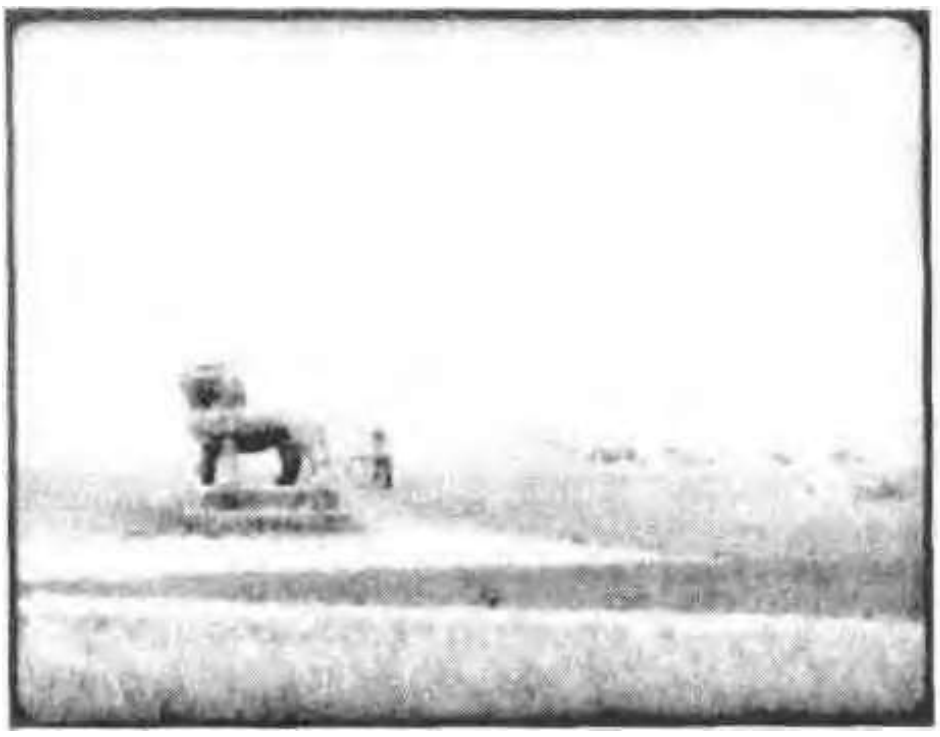


图 14.9 在《四万万人民》中伊文思展示了中国大地广袤、苍凉的美景。

图 14.10 《浪潮》中，渔民们边织网边谈论着自身的困苦。

在那儿记录了一些事件。这些电影胶片结果在美国的新界公司由杰·莱达(Jay Leyda)与席尼·梅尔(Sidney Meyers)剪辑，并以《中国反击》(*China Strikes Back*, 1937)为名推出。这部电影产生了极大的影响，将毛泽东介绍到世界各地。其重要影响之一是斯大林第一次认真地将毛泽东视为共产主义革命的领导人。因而，曾拍摄西班牙内战的摄影师罗曼·卡门，来到中国拍摄了一部纪录片《中国》(*In China*, 1941)。伊文斯一向对左派斗争感兴趣，他也前往中国拍片，但是由于国民党中央政府的阻挠，他没有抵达毛泽东的根据地。在美国人的支持下，伊文斯拍摄完成了《四万万人民》(*The Four Hundred Million*, 1938)——由当时的中国人口数量命名。因为无法表现内战，伊文斯就集中表现中国人在广阔的国土上抵抗日军侵略的斗争(图 14.9)。毛泽东的革命一直吸引着伊文斯，五十年以后，伊文斯在中国完成了他的最后一部电影。

除了这些重要的斗争以外，世界各地遭受压迫的团体，都吸引着左派电影工作者的关注。例如，1934 年，激进的墨西哥总统腊萨·卡迪纳斯政府提供经费拍摄了电影《浪潮》(*The Wave*)。该

片由保罗·斯特兰德编剧兼摄影，并由年轻的奥地利导演佛莱得·辛尼曼(Fred Zinneman)执导。《浪潮》描述了印第安渔民试图抗拒当地买主不公平的剥削。虽然这是一部虚构的电影，但影片使用非职业演员，并运用纪录片的拍摄风格，强调描绘社会不公平的现实(图 14.10)。由于第二次世界大战吸引了电影工作者的注意力，这类左派电影在 40 年代也不再普及。

第二节　政府与企业资助的纪录电影

一　美　　国

自 1933 年初罗斯福总统就职之后，美国政府开始转向致力于对经济大萧条相关问题的解决。这也促成了一些 1930 年代初期参与具有左倾倾向的电影-摄影联盟的成员，也开始接受由政府资助的纪录电影的拍摄。

30 年代的中期，美国移民局想宣传有关南方大草原各州的状况，这些地方由于广泛的旱灾有可能导致经济大萧条的加剧。帕尔·劳伦斯(Pare Lorentz)，一位有兴趣于政治，但从未拍过电影的青年知识分子得到移民局一笔六千美金的资助，以此拍摄了一部《开垦平原的犁》(*The Plow that Broke the Plains*, 1936)。劳伦斯坚信电影具有有益于社会的功用，并试图把《开垦平原的犁》作为电影短片节目与商业电影搭配穿插上映。他聘请拉尔夫·斯坦纳、保罗·斯特兰德和里奥·赫维兹三个曾是电影-摄影联盟成员的电影工作者为影片摄影师。这个摄制组发现自己与好莱坞的既得利益形成了冲突，因为好莱坞视此片为来自政府资助的竞争。因而他们即便是想找一家愿意卖给他们胶片的公司都很困难，更没有任何发行商愿意发行《开垦平原的犁》。直到佛吉尔·汤姆森同意为影片配乐，并从民谣中提炼出主题之后，这部影片才获得了一个极大的卖点。

尽管影片超出了预算，但最终还是获得了极大的成功。纽约里达尔托剧院的经理订购了本片并作了广泛宣传。结果是全国数以千计的影剧院都预定了本片。影剧院上映的成功以及白宫对此片的首肯，使得劳伦斯在拍摄他的第二部影片《河》(*The River*,

讯息内容兼容俱佳的效果。其中有一段著名的顾客在自动餐饮台前排队购买食物的场面，这些排长队的顾客就像是在一条生产线上生产的工人。其他有一些镜头则强调交通和拥挤的境况（图14.12）。毫无疑问，机构和企业所赞助的纪录片，在接下来的几十年中也将显得越来越重要。

图14.12 《城市》聚焦于城市的交通拥挤问题。这个镜头展示了周末人们驾车出城度假时拥挤的情形，具有讽刺意味的是，伴随着如长龙般车队缓慢前进的是亚伦欢快的音乐。

二　英　　国

当美国政府对纪录片的赞助昙花一现之际，在1930年代初期的英国却成立了一个重要的国家电影拍制团体。这个团体制作了非常多的具有经典意义的纪录片，以至于电影史家们长期以来因为全神贯注于这一阶段的"写实"电影潮流，而常常忽略了当时其他较具娱乐性的影片生产。

英国这种纪录片型态电影的萌芽，主要应该归结于苏格兰出生的约翰·格里尔逊的努力。格里尔逊1920年代在美国受教育期间，对美国流行文化的强大作用力留下很深的印象，尤其是广告与电影等形式对广大观众产生影响的方式。然而，他还是为好莱坞电影失去把娱乐性与教育性结合起来的机会而深感遗憾。格里尔逊颇为赞赏苏联电影，这不仅因为它们在艺术上所具有的创新性，还因为这些影片拍摄前就力图对观众的思想发生影响，而且它们的拍摄都得到了政府的资助。他帮助《战舰波将金号》准备了一个修订版本在美国推出上映。最后，他极力赞同罗伯特·弗拉哈迪通过在商业电影工业之外的企业中寻求赞助拍摄《北方的

Office,GPO)的公关事务。邮政总局是一个主管许多传播领域,包括广播和早期电视的庞大的政府部门。塔伦兹带着格里尔逊和他的那个圈子的人马一起赴任,这些人因此又成了 GPO 电影小组(GPO Film Unit)。这个组织逐渐把几位日后英国最优秀的纪录影片工作者,如巴锡尔·瑞特(Basil Wright)、阿瑟·艾林顿(Arthur Elton)、埃德加·安斯梯(Edgar Anstey)、哈莱·瓦特(Harry Watt)、亚伯托·卡瓦堪堤(Alberto Cavalcanti)和史图尔·勒格(Stuart Legg)等都汇集到它这儿来。

GPO 电影小组颇为多产。他们的许多作品是一些主要面向学校发行的教学性影片。偶尔以较为诗意化或戏剧化的方式创作的影片,则有着较为开阔的影剧院上映的机会。其中最受欢迎的一部影片是《夜邮》(*Night Mail*,1936,巴锡尔·瑞特与哈莱·瓦特联合导演)。影片主题很简单:一班每天从伦敦开往格拉斯高的例行夜间列车的旅行。然而,它的形式却是既复杂又极具抒情性。一位前程远大的青年作曲家本杰明·布莱顿(Benjamin Britten)为影片配乐,另一位著名现代派诗人 W.H.奥登(W.H.Auden)则为影片撰写了充满诗意的画外旁白。影片呈现的镜头非常之丰富多样,从一个农民收到报纸这样的日常生活细节,到一列火车在英国的广阔土地上行驶的远景镜头影像,都应有尽有。(图 14.14)。

格里尔逊同时也在寻求企业的支持。GPO 电影小组的成员们也拍摄了几部有关不同主题的重要的纪录影片。英国在印度和锡兰的殖民地的茶叶生产是一个非常重要的工业,于是,在 1934 年,巴锡尔·瑞特为锡兰茶叶宣传委员会(Ceylon

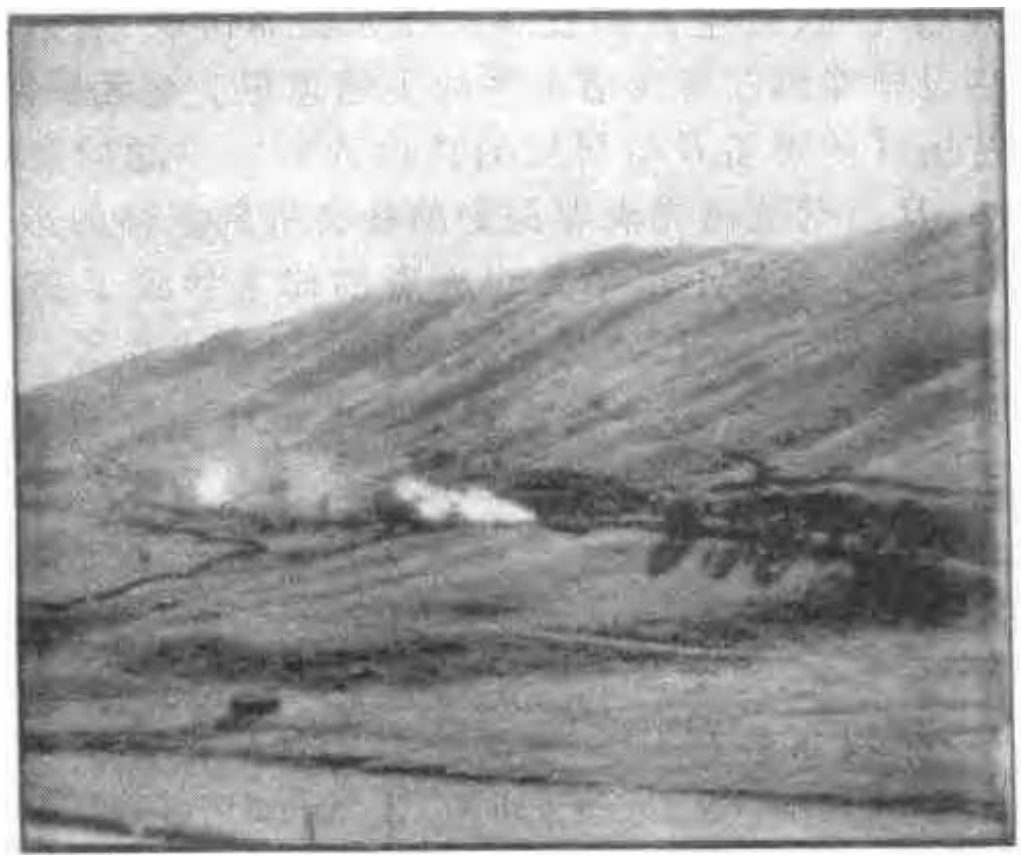


图 14.14 《夜邮》中,旁白伴随着前行的火车:夜行邮车穿越疆界/满载汇票、汇单和信件/给富人,也给穷人/还有街角的商店和邻家的女孩。

图 14.15 《住房问题》中，未经修饰的自然光和直接采访的形式，强调了工人阶级妇女的悲惨现状。

Tea Propaganda Soard)执导了一部《锡兰之歌》(*Song of Ceylon*, 1935)。实际上，这部影片只是很简略地涉及了茶叶贸易的问题，而代之以主要专注于描绘锡兰过去与现在的文化之美。无疑，影片中给人印象深刻的影像以及它强烈浓郁的配乐提示着观众：现代商业行为正对这个社会造成了极大的侵扰和破坏。

在1935年这一年，阿瑟·艾林顿与埃德加·安斯梯合作导演了一部在资助影片中称得上非常另类的影片。当时，煤气、电力与煤炭公司委托他们拍制一部名为《住房问题》(*Housing Problems*)的影片，希望借此在现代化的住宅中推广煤气和暖气的使用以及照明。艾林顿与安斯梯受实验电影队的启发，尝试直接在工人阶级破败的住房中现场录制对他们的访谈。这种访谈的手法自此以后在纪录影片和电视制作中一直非常风行。虽然这些访谈话题很明显是预先定下来的，但通过被访者在摄影机前重复背下来的观点，这种用真实人物描述他们自己的问题的做法仍然能产生尖锐深刻的效果(图14.15)。影片的最后，通过对一些家中装有天然气的、对生活比较满意的人们的访谈，表达了公共的日常生活设施能够改善生活水平的主题思想。毫无疑问，影片中先前在贫民区的逗留及与居民的访谈为这一主题的表达作了很好的铺垫，从而营造出充满着深刻的社会批判精神的影像风格。

GPO电影小组拍片对外资的倚重导致了其拍片中一些重大演变的发生。阿瑟·艾林顿离开小组并成立了一个为某石油公司制作影片的全国最重要的企业电影小组。史图尔·勒格和巴锡尔·瑞特也各自成立了独立制片公司专为商业赞助拍摄影片。格里尔逊自己则在1937年放弃了该小组的工作，而创立了一家专为赞助商与电影工作者牵线的公司。1939年，格里尔逊去了加拿大，在那里，他受命组建了国家电影局。

格里尔逊在GPO电影小组的领导地位被阿尔倍托·卡瓦尔康蒂(Alberto Cavalcanti)所取代。阿尔倍托·卡瓦尔康蒂出生于巴

西,曾在1920年代以一部《只有时间》(*Rien que les heures*),参与推动了城市交响曲电影类型的产生。他在GPO电影小组的主要作品是《煤炭的脸庞》(*Coal Face*,1936)。这是一部关于煤矿工业的纪录影片,影片中又一次把复杂的声音与布里敦带有韵律和节奏的旁白和音乐结合起来使用。卡瓦尔康蒂与其他留在GPO电影小组的成员离开了格里尔逊特有的严谨的独立风格,而转向专注于偏重教育性的趋向。在卡瓦尔康蒂的领导之下,这个小组汲取了更多的来自商业电影的叙事技巧,就像《北海》(*North Sea*,1938,哈莱·瓦特导演)一片所做的那样。受弗拉哈迪的影响,这个小组也采用重新建构事件的手法。

1940年,GPO电影小组被划到资讯局。此时,第二次世界大战正处于早期阶段,因此这个小组不久就在战时的纪录影片拍制中占据了重要的地位。

三　一个独立个案:罗伯特·弗拉哈迪在英国

在1920年代中期《摩阿拿》的商业失利之后,罗勃特·弗拉哈迪曾短暂地与茂瑙合作拍摄《塔布》(*Tabu*)。但最后他退出了这个拍摄计划,并陷入一种无所适从的创作状态。1931年,时值格里尔逊仍试图振作帝国经销委员会的电影拍制工作,因而弗拉哈迪得到了格里尔逊的延聘。

弗拉哈迪着手在工厂和矿区拍摄一部关于英国工业的影片。事实证明,弗拉哈迪有些无拘无束,终究不适合于作为政府行为的电影拍制,但他所拍摄大量的胶片素材,成为《工业的英国》(*Industrial Britain*,1933)一片的基础。这部影片也是得到格里尔逊的帝国经销委员会首肯的少数几部成功作品之一。

到了1931年,弗拉哈迪构思了一个在远离爱尔兰西海岸的荒凉、偏远的亚兰岛屿的拍片计划。英国最大的电影公司英属高蒙公司的总裁麦可·拜尔肯(Michael Balcon),同意资助这部有剧情的纪录片。弗拉哈迪与他的摄制组人员在其中一个岛上,花了几年的时间寻找当地居民扮演片中的角色。弗拉哈迪在片中强化表现了亚兰岛居民的一些生活细节,如他们努力不懈地为海藻施肥,在岩石地上种植作物,在大风大浪中捕鱼……等等,这些颇具戏剧性的生活,又是通过一对夫妇和他们幼小的孩子的故事而具

图 14.16－图 14.17 《摩阿拿》中，弗拉哈迪用传统剪辑手法处理正反打镜头，表现了小男孩遭遇鲨鱼的突发性情形。

体呈现出来的。

弗拉哈迪还在片中加进一场岛上渔民在敞开的小船上用鱼叉猎捕鲨鱼的戏，虽然这种猎捕方式，早在这些渔民出生之前就已经消失了（与此相似，他在《摩阿拿》一片中也重新复现已经失传的文身仪式）。他根据古董重新制作了鱼叉，这些岛民也开始学习如何进行这种危险的鲨鱼猎捕。弗拉哈迪对于这一惊险片段的坚持，给影片带来了一些戏剧性场面。尤其是影片的一段揪人心魄的瞬间：当小孩子爬下悬崖到水边时突然发觉正处于一只大鲨鱼的嘴巴下面（图 14.16、14.17）。

《亚兰岛人》（*Man of Aran*）最终于 1934 年首映，观众和影评家都对之一致表示肯定。影片还获选威尼斯电影节的最佳影片。但影片也引起了相当强烈的争议。许多纪录电影工作者认为它是一部逃避主义的虚构影片。左派人士，也包括一些参加电影-摄影联盟的电影工作者，猛烈批评影片远未触及岛上居民的社会处境，如影片中没有出现剥削岛民的地主。面对此类批评，格里尔逊虽然对弗拉哈迪的影片作法有所保留，但他还是挺身为之抗辩：

> 对于后起一代的电影工作者而言，要求一种更为谨严厚重、更为复杂和冷静客观且具有经典性的记录影片，而不是弗拉哈迪那种罗曼蒂克的纪录片，这是理所当然的。人们总是希望看到一种不仅在材料上同时也在主题上都源自于我们自己的社会生活，而不是来自于文学想像中的田园诗的纪录片，这种愿望是适切的。然而在此有几点需要我们仔细考虑，第一就是——弗拉哈迪

天生是一位探险家，而这正是他的才华所在……。

今年年内还不到半打的商业性电影也许还能够与《亚兰岛人》一片中单纯的情感与杰出的摄影机运动相提并论。我衷心祝贺弗拉哈迪把商业电影如此高明地提升到它的极限。我也衷心地赞赏他在又一次与商业主义令人作呕的遭遇中表现出来的坚毅和韧性。①

不过，《亚兰岛人》最终还是导致格里尔逊与弗拉哈迪二人的分道扬镳。后来弗拉哈迪无法找到工作，只得重返美国，在那里他拍制了《土地》(*The Land*, 1942) 和《路易斯安那州的故事》(*Louisiana Story*, 1948)。

第三节　战时的纪录电影

第二次世界大战的爆发突然改变了纪录影片摄制的地位。那些批评资本主义政府的左派电影工作者认识到改变立场，支持反法西斯战争的必要性。一些参战国家的军事机关，号召职业电影工作者和那些原本主要从事剧情片拍制的重要导演转向纪录片创作。纪录影片很快变得愈加普及。在那些出现电视新闻之前的年代，那些有家庭成员服役或直接面临战争危险的家庭，都可以在当地的影剧院上映的新闻片和纪录片里亲睹战时事件。

一　好莱坞导演在二次大战

在 1941 年的 11 月 7 日之前，美国还置身于战争逐步升级的欧洲战场之外。然而日本对夏威夷的美国海军基地珍珠港发动了一场让美国人措手不及的毁灭性进攻，德国也于几天之后对美国宣战，这就使得一场全球的冲突无法避免地发生了。

美国政府直接号召好莱坞电影公司制作影片以支持战事。珍珠港事件和德国宣战之后，五角大楼旋即要求哥伦比亚公司的著名导演弗兰克·卡普拉拍摄一系列宣传影片。这些影片的目的在于要向美国的军人和水手说明他们的国家为什么已经进入战争状态，尤其是为什么他们必须帮助其他国家抵抗以德国、意大利、日本为首的轴心国，这样做对苏联而言尤有必要，因为苏联

① 引于 Paul Rotha, Robert J. Flaherty: A Biography, ed. Jay Ruby (Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1983), p.153.

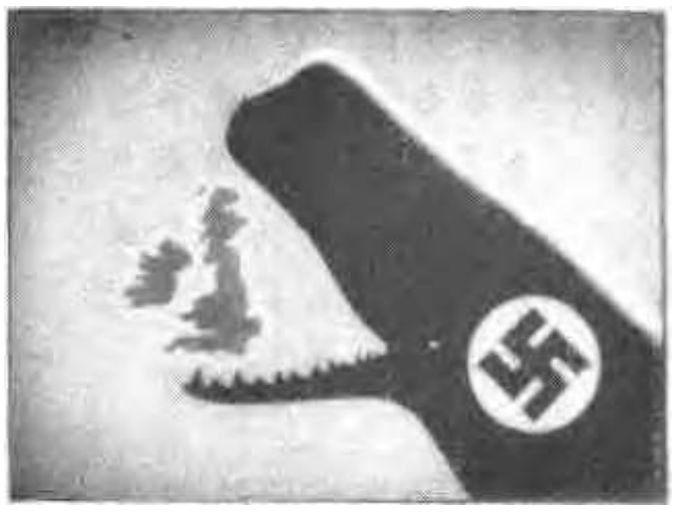


图 14.18 《英伦之役》中运用动画手法，把一幅欧洲地图转变成一只标着纳粹标记的，正准备吞没英国的巨鲸。

以前一直被描绘成一个对美国大众有威胁的共产党国家。

卡普拉自己从军直到升为少校。他回忆曾经看过的莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)的《意志的胜利》(*Triumph of the Will*)，因而认为鼓励士兵战斗意志的最佳方式是得到现有的描绘敌人势力的影片。他主要在从德国和其他敌国掳获的电影片段的基础上，再结合于来自盟国军的资料影片，创造出被称之为《我们为何而战》的系列影片。在他的指导之下，导演们把这些资料片段编辑汇总，并通过运用动画地图（由迪士尼制片厂提供）来说明军事战略。影片中还以一个强有力的旁白告诉观众应该如何理解影像(图 14.18)。这个系列影片包含了七部片子：《战争前奏曲》(*Prelude to War*，1942)、《纳粹的进攻》(*The Nazi Strike*，1942)、《瓜分与征服》(*Divide and Conquer*，1943)、《英伦之战》(*The Battle of Britain*，1943)、《苏联之役》(*The Battle of Russia*，1943)、《中国之战》(*The Battle of China*，1944)和《战争迫近美国》(*War Comes to America*，1945)等。一些好莱坞的大腕，如演员沃尔特·休斯顿(Walter Huston，担任旁白）和作曲家艾尔弗雷德·纽曼(Alfred Newman)都匿名参与了其中一些影片的制作。这一系列的影片都要求新征募的士兵必须观看，其中有些也面向公众。

其他一些好莱坞导演也很快加人为国效力的行列，他们往往通过具有冲击力的纪录影片，记录下战争的方方面面。约翰·福特以战地摄影小组(Field Photographic Branch)领导的身份加人海军。因为军事情报预测日本将攻击中途岛，福特和他的摄影师就赶到该岛去拍下这一二战的转折点。他们用 16 厘米的摄影器材，捕捉日军的进攻和美军的反击，其中有一个镜头非常令人难忘——在激烈混乱的战斗中，美军升起了一面美国国旗。福特把这些胶片片段与一些演员表达典型的美国民众心声的讲话镜头剪辑在一起。他还用传统的民谣音乐作为配乐。结果是这部影片成为了一部美国力量的赞美歌，这就是《中途岛战役》(1942，20世纪福克斯公司与海军联合制作)。福特后来因为在战场上受伤

图 14.20 《沙漠胜利》中，丘吉尔首相视察军队时高扬他惯用的“V”手势，以示“胜利”。

洛伐克，英国在 1939 年的 9 月 3 日对德宣战。还不到一年之后，德国发动了对英国本土的一场大轰炸，这通常被称为“英伦大战”(Battle of Britain)或称“闪电攻击”(the Blitz)。德国轰炸机的攻击目标不分平民区还是军事设施，无数的伦敦居民常常在地下铁路的月台上过夜，许多民众被炸死，英格兰的南部和东部地区也遭受严重的摧毁。英国人民的不屈和抵抗，迫使法西斯德国在几个月之后更多地把注意力转向苏联。

英国的纪录电影的创作为巩固联合阵线抵抗法西斯进攻做出了贡献。一些影片是由在军中服务的制作小组拍摄的。如陆军和皇家空军联合拍制的《沙漠胜利》(*Desert Victory*, 1943，洛伊·布尔汀 Roy Boulting导演）就以故事影片的长度描述了二次大战中一场具有转折性意义的战役——在艾尔·爱兰美 (El Alamein)击败德国的南非战役。十几位摄影师在沙漠中拍摄了大量的电影镜头，而且还常在战斗中进行拍摄(图 14.20)。影片运用毛片、地图以及一些经过安排设计的片段，对于这场大会战作了清楚而精彩的描绘。快速的剪辑更是强化了战争场面的紧张刺激。《沙漠胜利》在很多国家都受到广泛欢迎，并且赢得了美国的奥斯卡最佳

图 14.21 《今夜的目标》中，一美国士兵和一苏格兰士兵，两人均是轰炸机组成员。

纪录片奖。

大战一爆发，原邮政总局的电影小组就改称皇冠电影小组(Crown Film Unit)，投身于拍摄与战争有关的影片。这个小组的成员有不少是曾经跟随格里尔逊的纪录电影工作者。例如，哈莱·瓦特执导的《今夜的目标》(*Target for Tonight*, 1941)就表现了空袭德国的精彩情景。影片中，从基地和人员的准备工作到飞机的返航等几乎所有的行动，都是经过预先安排的。当然，影片通过片头的字幕强调："本片中的每一个角色，都由实际参与工作的男士和女士扮演。"本片的事件不仅仅只是传播信息，它也采用了剧情性战争电影的一些常规手法。一些微小的细节表现则传达出人性的情趣，如其中有一个一名飞行员放错头盔的生活细节。此外，《今夜的目标》一片还有意以不同国家的人组成轰炸机机组成员(图 14.21)。也许部分正是因为这些"虚构性"特点，本片受到了极大的欢迎。

这期间，一位重要的纪录影片工作者汉弗莱·詹宁斯(Humphrey Jennings)脱颖而出。詹宁斯是一个艺术家兼诗人，他从1934 年开始曾为邮政总局电影小组担任表演、剪辑和编写剧本等工作，曾经执导过一部关于英国人的休闲活动的影片《闲暇之余》(*Spare Time*, 1939)。詹宁斯与亲密的合作伙伴剪辑师史都华·麦克艾利斯特(Stewart McAllister)一起，设计出一种能抒情地撩动普通英国人民的生活情趣的影片风格。这一对搭档常常把一些在不同场所拍摄的镜头剪辑在一起，但却不间断地使用在同一个场所录制的声音。这样的声画分立的方法，促使观众去积极地寻找这些分散的事件之间的联系。

詹宁斯的这一手法后来证明非常适合于对激烈战争中的后

只是简单地告诉他发生了什么事情，还试图告诉他为什么会发生战争。这部影片把从婴儿出生到六个月大的镜头与一些日常生活和战争事件的镜头进行并置呈现，比如影片把约翰·盖尔顾(John Gielgud)排演《哈姆雷特》时的镜头与警方应付轰炸场面的镜头剪切在一起。《给梯摩西的日记》试图把战时的经验传达给那些必将建设一个新社会的年轻一代。

詹宁斯在战争结束后还拍了几部影片，但它们都没有再次表现出那种使他成为战时最重要的纪录影片工作者的尖锐和乐观的品质。詹宁斯在 1950 年死于一次勘查外景地时发生的意外事故。皇冠电影小组于 1952 年解散，但一些旧成员在战后仍然继续从事政府赞助的纪录片创作活动。

三　德国与苏联的纪录电影

德国纳粹时期最著名的纪录电影工作者无疑是莱尼·里芬斯塔尔。她的两部著名纪录片是《意志的胜利》(1934)和《奥林匹亚》(1938)。这两部影片几乎是所有的纳粹宣传性质的影片中，仅有的因为它们的艺术价值而在今天仍为人们所重视的两部。

《意志的胜利》系在希特勒的指示下安排拍摄的。影片由政府投入巨资并全面支持。影片长达两小时，里芬斯塔尔运用极为纯熟的摄影、剪辑技术和雄壮的配乐，创造出充满了纳粹法西斯意识形态和狂热的壮观场面，向全世界展现了德国的军事实力。

《奥林匹亚》是记录 1936 年在柏林举办的奥林匹克运动而拍制的纪录片。虽然同样也是由政府资助的，但其政治宣传意味却远没有《意志的胜利》那么浓厚，当然影片也还是贯彻了德国法西斯的政治意图：向全世界展示德国仍然是国际社会的一个成员，从而平息各国对战争的恐惧。同时也希望通过参加奥运会的雅利安族运动员的优胜成绩，展现其他种族的所谓"劣根性"。影片中甚至出现了希特勒与他的政府要员一起观看比赛的镜头。但里芬斯塔尔还是在影片中表现出了非凡的创造性。影片非常真实而生动地表现了各国选手之间公平竞争的情景，还相当艺术化地表现出运动所独有的美感和紧张。有时候这种运动的美感，在影片中几乎被表现成了抽象而接近纯粹的形式。

事实上，在纳粹时期的电影生产中，诸如露骨公开地宣传战

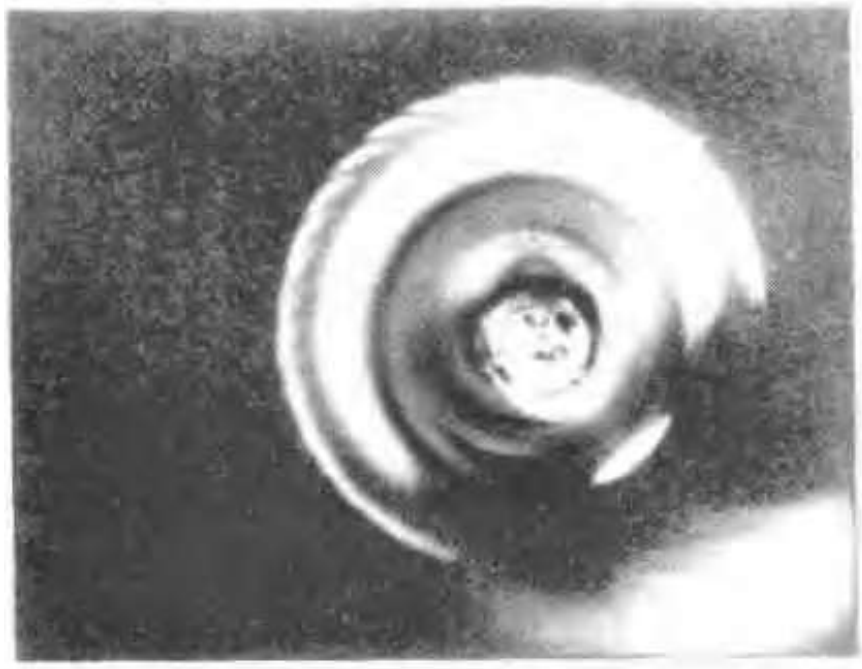


图 14.22 鲁特曼以其抽象的影像表现才能为纳粹拍摄了《德国军备》。这个镜头表现了一个工人正在检查一门新造好的大炮的炮管。

图 14.23 《德国军备》中展示德军冬天挺进苏联——乌克兰前线时的重重困难，在这个镜头中，飞机在堆积的冰雪中准备起飞。

争的影片仅是相当少数的一部分。然而，大部分电影上映时，都包含着新闻片和纪录短片，而这些影片则无一不充满纳粹的政治宣传。与其他国家的情况一样，德国的一些有成就的导演有时也参与这些影片的拍制。比如曾在 1920 年代在实验电影和纪录电影创作上开风气之先的华尔特·罗特曼，就拍制了一系列的新闻电影短片（图 14.22）。1940 年，在戈培尔的指示下，罗特曼把这四个系列的新闻影片，合并为一部名为《德国军备》（*German Armaments*，1940）的系列影片。

在战争初期，因为观众们迫切想知道来自前线的新闻，影剧院观众人数直线上升。最初的新闻片往往描绘在海外的德国军队碰到的阻碍和他们对阻碍的克服等情形（图 14.23），几乎从不表现死亡和痛苦。然而，德国在 1943 年列宁格勒战役惨败之后，观众们对这些一味歌功颂德、粉饰太平的影片也不再感兴趣。《德国军备》的系列影片因为要迎合纳粹挑起全面战争的需要，极力强调敌人的狰狞恐怖。

苏联的纪录片则表现出不同的取向，往往强调由于德国人侵而带来的巨大的创痛和摧毁。而随着战争的进一步发展，电影工作者也能以真实的英勇胜利的事件来激励民众。《在莫斯科下大败德军》（*Defeat of German Armies Near Moscow*，1942，列昂尼德·瓦尔拉莫夫与伊利亚·科巴林 Leonid Varlamov and Ilya Kopalin 合

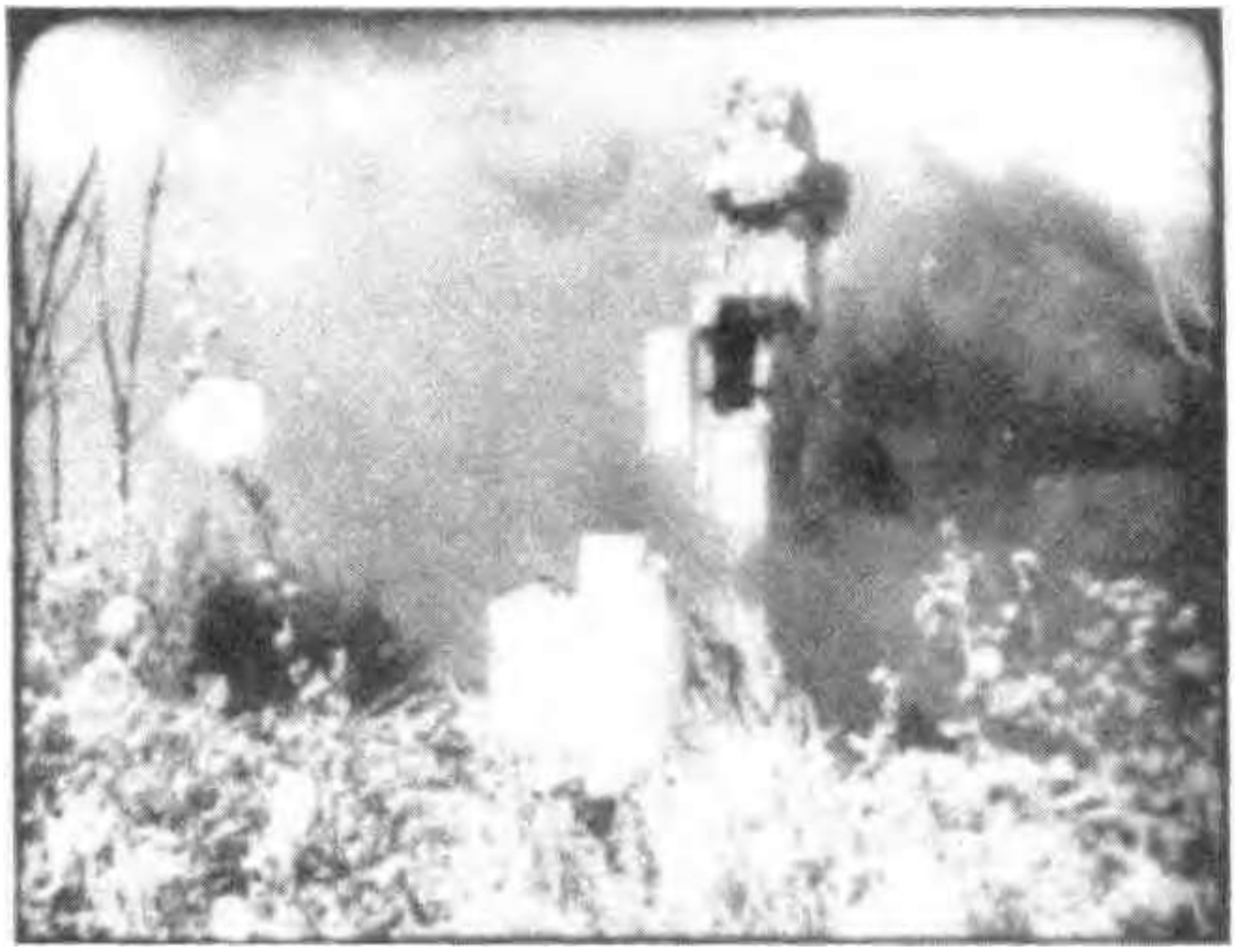


图 14.24　在《我们为苏维埃乌克兰而战斗》中杜甫仁科也运用了他常用的鲜花主题，在这里鲜花与被德军摧毁的建筑并置在同一画面中。

导，美国上映时片名为《莫斯科的反攻》*Moscow Strikes Back*，并获得了奥斯卡金像奖）非常鲜明生动地再现了苏军对法西斯军队的反击。《斯大林格勒》（*Stalingrad*，1943，瓦尔拉莫夫导演）描绘该城市长期遭受德军围困，但最终以胜利证明了其成为战争转折点的巨大意义。杜甫仁科在战争期间指导监督了一些纪录影片的制作。其中包括感人至深的《我们为苏维埃乌克兰而战斗》（*The Fight for Our Soviet Ukraine*，1943，犹里亚·索恩塞瓦与艾维德扬科 Yulia Solntseva and Y.Avdeyenko 合作执行导演，图 14.24）。

第二次世界大战结束之后，影剧院里很少能够固定地看到纪录影片。然而，此类军事题材影片摄影所开创的一些技术，也影响到故事影片的拍制。与此相似，纪录影片使观众也习惯了观赏电影节目中对真实事件的描绘，因而影响到某些娱乐性电影，使其出现了更多的写实主义倾向。

第四部分

战后时期
1946—1960 年代

第十五章　战后时期的美国电影：1946—1967

第一节　故事、风格与类型的提升

一　故事与风格

虽然好莱坞电影生产的工业基础已开始摇摇欲坠，但好莱坞电影的故事讲述模式仍保持了强大的古典风格。当然，在战后的几十年里，好莱坞电影发生了一些重大的变异。

《公民凯恩》之情节的复杂性是好莱坞有声电影中不多见的，而它也因此开创了一个主观化的叙述技巧的时尚。这种趋势在战后更为风行。《黑暗通道》(*Dark Passage*, 1947) 开始的最初几场戏，几乎完全是通过主角的眼光来呈现的。《汉诺瓦广场》(*Hangover Square*, 1945)中极为反常的音乐，提示了一名疯狂地勒死妇女的作曲家狂乱的主观幻想，而《着魔》(*Possessed*, 1947)则通过极为夸张的噪音，传达了一个女子不断增长的疯狂状态。在《湖中之女》(*Lady in the Lake*, 1946)中，几乎整部影片的影像都是通过侦探菲利普·马洛的视觉观点所呈现的。剧中人物甚至打击或亲吻摄影机，即使在马洛质询追查的时候，马洛也很少被我们正面看到，我们只能在镜中瞥见他的身影(图 15.1)。很明显，这些影片都吸取了法国印象派电影和德国表现主义电影所开创的摄影技巧和场面调度手法。

图 15.1　《湖中之女》中的一个镜中影像，它同时提示给我们一个主观视点。

与此相应，电影的叙事结构也变得越来越复杂。《公民凯恩》式的通过闪回镜头来表现剧

中人物重述过去而打断情节的调查式情节结构，也成为了一个模式。有些影片运用闪回或倒叙手法进行实验，例如，《双雄斗智》(*Crossfire*，1947)和《欲海惊魂》(*Stage Fright*，1950)都混合了一些观众后来才知道是谎言的倒叙。在剧情片《纪念品盒》(*The Locket*，1946)中，丈夫试图探察自己妻子的过去，影片中有一段倒叙，其中又包含了倒叙中的倒叙。这些技巧创新，实际上并没有对以主角为中心的因果链条式情节结构和以"线性"方式推动情节向完整性和封闭性发展的经典叙事模式构成威胁。但从根本上说，绝大多数这些对于情节时间的实验，都涉及到一个有待破解的案件或有待揭穿的秘密，这表明，这些新的结构复杂性的追求，部分原因是由于类型惯例的推动。在1960年代，许多电影受欧洲艺术电影的影响而极力在影片中玩弄时间的游戏，《当铺老板》(*The Pawnbroker*，1965)就是典型的一例。

当一些导演探索着复杂的故事讲述技巧时，另外一些导演则致全力于追求在布景、灯光和故事叙述等方面的一种前所未有的写实主义风格。肇始于战争期间由于政府对于布景搭建预算的严格限制而产生的实景拍摄趋势，战后仍然持续下去。这种通常是关于一个警察的调查或犯罪故事的电影，其实近乎半纪录性质，故得以在一些现成的场景中上演一个虚构的故事，并借用战争期间发展起来的轻便设备拍摄完成。《麦德琳13号》(*13 Rue Madeleine*，1947)和《不夜城》(*The Naked City*，1948)两部影片都是用轻便的摄影泛光灯和室内景拍摄的。《窃贼》(*The Thief*，1952)是在华盛顿和纽约摄制的，这两部影片都经常把摄影机隐藏起来，其中有一个镜头，摄影机是安置在推车上几穿行于五条街而拍摄下来的。这些影片立足在实际生活事件的基础上，并且经常以一种让人想起战争期间的纪录片和收音机广播里常有的喧嚣嘈杂的旁白叙述为其作品特色。

复杂的闪回倒叙和一种准纪录片的感觉也可能出现在同一部作品中。《红楼金粉》(*Sunset Blvd*，1950)是通过一个死者的记忆来叙述故事的，它也运用了好莱坞的实景拍摄。这类影片中，最为复杂的典型是斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)的《谋杀》(*The Killing*，1956)：在影片中，几名男子实施一场精心策划的赛马场抢劫。库布里克先是给我们展现了一些赛马场赛马的新闻性

图 15.2　《沥青丛林》(*The Asphalt Jungle*)剧照。这部影片以长达3分钟的场戏镜头取代了传统的剪辑，表现了景深处的动作。通过景深的构图，我们能看到卡车司机正在和餐馆老板盖茨争执不休。

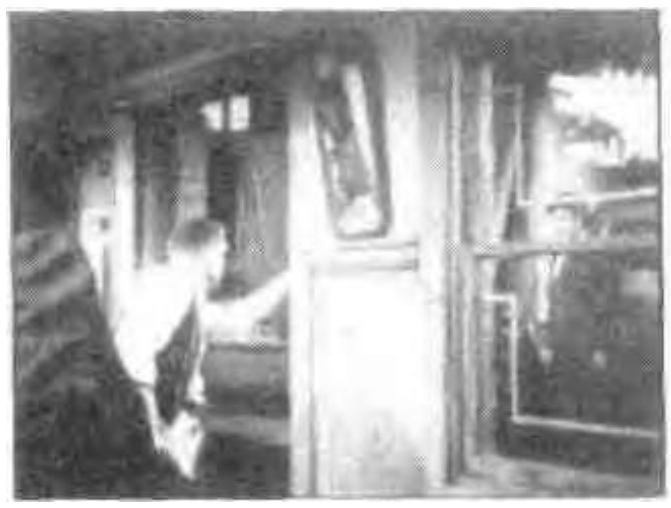


图 15.3　盖茨将卡车司机推出门外……

图 15.4　盖茨继续痛责他……

图 15.5　盖茨回到前景，与德克斯说话。

图 15.6　德克斯离去……

图 15.7　盖茨走向后景打电话。

影像片段，接着影片用一个声调平淡冷漠，声音仿佛来自天上("上帝之声")的播音员，详细地指出片中许多场景的发生日子与时间。然而，《谋杀》也以一种复杂的方式控制着电影中的时间。往往是电影播放了若干抢劫的片段之后，就会跳回去展现导致眼前景况的事件。于是，当电影追踪几条不同的故事线索时，一些事件也在不同的时间中重复出现。

《公民凯恩》极大地推动了长镜头拍摄和景深镜头的使用，而这些在战争期间被采用的技巧，到了1940年代末期和1950年代初期更是变得风行一时。一些场面现在可能以单个镜头(也被称

续盛行，但是彩色电影则通常营造出浅焦的影像风貌。曾经有一段时间，那些威尔斯式的极端的深焦镜头的画面效果被证明为无法在摄影技术的范围内通过变形镜头来达到。

图 15.11 《死亡之吻》(*Dissme Deadly*) 一个视觉层次极度杂乱且带有暴力倾向的镜头。

1960 年代中期，在直接电影和新浪潮电影的影响下，摄影师们开始运用长焦距的镜头来使画面的空间扁平化，从而营造出一种软调、模糊的轮廓。如此，望远镜头的使用变得比广角镜头更为广泛。1962 年，阿瑟·佩恩(Arthur Penn)的黑白影片《热泪心声》(*The Miracle Worker*) 是一个展现了一种以恰到好处的焦距和生气勃勃的灯光构图的范例(图 15.13)，然而五年后，他的彩色影片《邦妮和克莱德》(*Bonnie and Clyde*，图 15.14)则通过长焦距镜头，创造出更为平面化的影像风格。

图 15.12 《坏人与美女》(*The Bad and Beautiful*) 中一个高明度打光镜头。

图 15.13 《热泪心声》中的一个深焦广角镜头。

图 15.14 《邦妮和克莱德》中，克莱德中枪倒地时的一个柔焦长镜头，这也使得画面空间显得扁平。

与此同时，相对于战后最初几年风行的长镜头拍摄趋向，导演们开始使用更为炫耀华丽且更为快速的剪辑手法。理查·莱斯特(Richard Lester)的《一夜狂欢》(*A Hard Day's Night*，1964)和《救命！》(*Help!*，1965)依照披头士乐曲的音乐节奏面把影片

图 15.15 《一夜狂欢》中的一个非连续性镜头，当声道上播放披头士的“谁也不能买走我的爱”时，披头士乐队的成员在足球场上纵情狂舞。

图 15.16 随后突然切入的是他们狂热后的松弛休憩的镜头。

切分为十几个非连续性的镜头(图15.15、15.16)。莱斯特这种荒唐狂乱的技巧与其说源于苏联蒙太奇或法国新浪潮，不如说源于电视广告和英国的古怪喜剧。至此，这种快速剪辑技巧也因为《怪事连连》(*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966, 莱斯特导演)、《毕业生》(*The Graduate*, 1967, 迈克·尼科尔斯 Mike Nichols 导演)和《邦妮和克莱德》等影片而更加风行一时。

莱斯特的作品带动了一个以没有对白，通常以流行歌曲为背景，快速的蒙太奇片段剪辑为特色的电影潮流。其中最著名的例子可能是在《毕业生》(*The Graduate*)中，影片通过西蒙(Simon)与嘉芬科尔(Garfunkel)的歌唱表达对片中主角陷入无序状态的一种评价。事实上，几乎所有类型电影都使用的这种将整首歌曲融入故事行为场景的作法，已逐渐成为60年代美国电影风行一时的一种模式。于是，电影制片厂也开始与音乐公司合作，企图从电影和唱片的这种“杂交”中获取利润，并使电影原声唱片成为利润的来源之一。这一趋势持续发展到90年代，此时几乎每一部电影都得有摇滚音乐，即或只是在出演职员表时以配乐形式出现。

二　类型的提升

随着日益激烈的娱乐业市场经济的竞争，大型公司也给几乎所有的类型电影以更大的资金投入。而且由于制片厂压缩电影生产的数量，因而每一部影片都必须更具独特性。制片厂商们凭借大牌明星、富丽堂皇的布景和服装，以及彩色和宽银幕技术的资源来强化影片的商业价值。即使一些次要类型的影片，也会受益于把一个B级剧本变成一部A级影片的努力。

战后的西部片一直追随着大卫·塞兹尼克（David O.Selznick）的《太阳浴血记》（*Duel in the Sun*，1945）所肇始的大制作的路子。这部让人激情洋溢的彩色长篇巨作，使得几个导演惨遭解职，最后终于由金·维多完成。这部影片赚取了大笔的利润，并且为《红河谷》（*Red River*，1948）、《原野奇侠》（*Shane*，1953）、《锦绣大地》（*The Big Country*，1958）及其他经典性的西部片建立了一个依循的类型模式。

预算较为适中的西部片，也因慷慨的制作投资、导演和演员们的驾轻就熟，新的故事叙述与主题的复杂性等因素而受益匪浅。这种类型的电影帮助约翰·韦恩（John Wayne）和詹姆斯·史都华（James Steward）巩固了他们战后的声誉。史都华还从参与演出安东尼·曼恩（Anthony Mann）导演的一系列影片（始于《无敌连环枪》*Winchester 73*，1950），获益颇丰，变得富有。彩色摄影强化了《血泊飞车》（*The Naked Spur*，1953，曼恩导演）的壮丽场景和霍克斯《赤胆屠龙》（*Rio Bravo*，1959）的丰富的服装设计。与此同时，社会与心理的张力也被整合进西部片中。西部片中，有表达自由思想的（《折箭为盟》*Broken Arrow*，1950）的影片，也有表达父权思想的（《红河谷》、《霸王血战史》*The Gunfighters*，1950）或青少年价值取向的（《左撇枪手》*The Left-Handed Gun*，1958），或是关于精神疾病的（如布德·布提克 Budd Boetticher 执导的一系列“兰诺 *the Ranown*”影片；萨姆·佩金帕 Sam Peckinpah 的《要命的伙伴》*The Deadly Companions*，1961）的影片。

制作投入的提升也把情节剧推到了一个新的高度。在环球公司，制片人罗斯·亨特（Ross Hunter）特别擅长于“女性电影”，而他翻新这种电影类型所依靠的核心人物是导演道格拉斯·瑟克（Douglas Sirk）。瑟克是一位移民导演，40 年代拍摄过一些反纳粹影片和黑色电影，得益于和摄影师罗素·梅提（Russell Metty）的合作，瑟克用一种似乎不吉利的低调光打在环球生产的影片之奢华的布景上，使影片散发着一种忧郁的气息。心理上的男性性无能者与备受情欲煎熬的女性等等（《地老天荒不了情》*Magnificent Obsession*，1954；《深锁春光一院秋》*All That Heaven Allows*，1955；《苦雨恋春风》*Written on the Wind*，1956；《春风秋雨》*Imitation of Life*，1959），都在富于表现性的各种缤纷色彩的集汇中，在暴露无

遗的镜子前面，上演他们的人生戏剧。正如日后一些影评家指出的那样，瑟克导演的影片削弱了原剧本中的大众心理创伤内容，而且总是设置一个抚慰伤痛的快乐结局。亨特(Hunter)则发挥了另一专长，导演了一些以其怪异和喧闹嘈杂的风格而与瑟克的通俗剧形成鲜明对比的影片——即从《枕边细语》(*Pillow Talk*, 1959)以来，以桃乐丝·黛为主演的浪漫喜剧影片。

毫无疑问，歌舞片——这一向被视作好莱坞最为持久耐看的产品，是从这一崭新的类型提升的趋势中获益最多的。几乎每家制片厂都生产歌舞片，然而战后时期则由米高梅一统天下。米高梅公司的三个制作小组，推出各种各样应有尽有的歌舞片——从歌剧式的传记片到艾丝特·威廉斯(Esther Williams)的水上狂想剧。诸如《百老汇的巴克莱》(*The Barkleys of Broadway*, 1949)这样的"后台"(backstage)歌舞片与诸如《画舫璇宫》(*Show Boat*)这样的"民俗"歌舞片平分秋色。从百老汇畅销剧改编而来的影片(如《小蛮公主》*Kiss Me Kate*, 1953)也足以与原剧本作品(如《脂粉七雄》*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954)互相抗衡。一部歌舞片也可能在一系列由一对词曲搭档者合作完成的风行一时的作品的基础上拍摄完成。例如，《花车》(*The Band Wagon*, 1953)就是根据霍华·狄亚兹(Howard Dietz)和亚瑟·苏瓦兹(Arthur Schwartz)合作创作的歌曲拍摄的。

米高梅最为令人赞赏的歌舞片小组是由亚瑟·弗里德(Arthur Freed)所督导的，弗里德当时因为推出《绿野仙踪》一片而成为顶尖的制片人。佛里德小组集中了一批最杰出的人才：嘉兰(Garland)、亚斯坦(Astaire)、薇拉·艾琳(Vera-Ellen)、安·米勒(Ann Miller)，以及尤为重要的金·凯利——一个肌肉结实、总是笑逐颜开，为米高梅影片注入充满动感的现代舞曲的舞蹈家。《锦城春色》(*On the Town*, 1949，史坦利·多南 Stanley Donen与金·凯利合导)是关于三个水手在曼哈顿度过的一天的疯狂故事。这部影片并非第一部在实景中表演歌舞的影片，然而片中的编舞设计和剪接技巧，赋予影片一种都会特有的激情和能量。在《南海天堂》(*In Brigadoon*, 1954，文森特·米纳利导演)和《万里情天》(*It's Always Fair Weather*, 1955，凯利与多南合导)中，凯利则通过歌舞片尖酸锐利地批评了战后美国男性气概的萎缩和失落。

《雨中曲》(*Singin' in the Rain*,1952,凯利与多南合作导演)是较为轻快的，这也是一部被普遍公认为此一时期最杰出的歌舞片。这部影片以无声电影向有声电影的过渡为背景，在讽刺早期歌舞片风格的同时嬉笑嘲弄好莱坞的虚伪，电影借助声音的不同步营造了许多嬉笑打闹的笑料。片中歌曲包括由唐纳·奥康诺(Donald O'Connor)创作的风格柔软的主题曲《开怀欢笑》(*Make' Em Laugh*)，影片在金·凯利演唱的同时配之以凌厉自如的升降镜头，凯利的编舞设计则通过借助地上的水滩和雨伞表现出轻灵明快而抒情的风格。影片中的"百老汇之歌"，则是对早期米高梅歌舞片表达热情奔放的敬意的歌曲。

虽然米高梅在50年代中期之后仍然持续推出动人的歌舞片，但它已经不再占主导地位。高德温(Goldwyn)的《男孩与玩伴》(*Guys and Dolls*,1955)、派拉蒙的《甜姐儿》(*Funny Face*,1956)、联美的《西区故事》(*West Side Story*,1961)、哥伦比亚的《鸟儿再见》(*Bye Bye Birdie*,1963)以及迪士尼的动画电影，都使"大型歌舞片"的票房面临困境。20世纪福克斯公司根据百老汇卖座舞台剧制作的几部歌舞片，包括《国王与我》(*The King and I*,1956)、《旋转木马》(*Carousel*,1956)、《南太平洋》(*South Pacific*,1958)和几年之后票房居首的轰动之作《音乐之声》(*The Sound of Music*)。华纳公司则为这一类型贡献了乔治·顾柯(George Cukor)的《星海浮沉录》(*A Star Is Born*,1954)和桃乐丝·黛担纲主演的一些影片包括《睡袍游戏》(*The Pajama Game*,1957)以及引领60年代歌舞片风格的《音乐家》(*The Music Man*,1962)、《窈窕淑女》(*My Fair Lady*,1962)和《金石奇缘》(*Camelot*,1967)等。

摇滚乐为战后的歌舞片带来一股新的动力。《顺时摇滚》(*Rock around the Clock*,1956)开一时之风气，之后大型片厂和独立制片公司，都亦步亦趋于青少年唱片的消费者。艾维斯·普莱斯利(Elvis Presley)在他的轻微摇摆与低吟浅唱的处女作《温柔爱我》(Love Me Tender,1956)之后，在接下来的十二年里陆续推出了二十部基本稳健明智的摇滚乐歌舞片。这种类型的影片在塔希林(Frank Tshlin)的《情不自禁的女孩》(*The Girl Can't Help It*,1956)中受到嘲讽，因为它竟然尝试纳入一些流行乐队演唱的"纯粹的"摇滚歌曲。

西部片、通俗剧情片和歌舞片，几十年来一直是几个主要的电影类型。然而，制作资本的膨胀和制片厂把赌注押在大片上的趋势，带动了另一类型的脱颖而出。20 年代与 30 年代期间，出自于西席·德密尔(Cecil B. Demille)之手的圣经故事巨片，已经证明了它们具有巨大的票房价值，但是却多年来无人问津，直到德密尔以雄居 1949 年票房之首的《参孙与达丽拉》(*Samson and Delilah*) 才使之重新复苏。当《你往何处去》(*Quo Vadis*, 1956) 和《霸王夺姬》(*David and Bathsheba*, 1956) 的票房也获益颇巨之后，历史诗性大片的潮流也就形成了。这种类型的电影所需要的密集的人群、大场面的战斗、奢华的布景，都恰好切合了宽银幕技术的发展。如《圣袍千秋》(*The Robe*)、《宾虚》(*Ben-Hur*)、《斯巴达克斯》(*Spartacus*) 和《罗马帝国沦亡记》(*The Fall of Roman Empire*, 1964) 等影片都成为展现这种新型影像科技的范例。

有人说，“那些看过这部由西席·德密尔制作并导演的影片的观众，将追随摩西三千年前所踏过的土地，进行一次朝圣之旅”。这评价的是一部获得了最为持久不衰的成功的圣经史诗片《十诫》(*The Ten Commandments*, 1956，一些观察者会注意到在这部影片的演职员表中，只给了摩西第二主角)。这部电影征用了 25000 名临时演员，投资成本超过 1300 万美金——这在当时是一个惊人的天文数字。影片中除了像分隔红河那样的气势恢宏的特殊效果外，德密尔的场面调度仍时常回溯到他在 30 年代作品中常用的按水平方向排列的封闭式构图法(图 15.17)。

历史史诗性巨片很快就开始表现几乎所有历史时代的故事。有表现埃及历史的(如《金字塔》*Land of Pharaohs*, 1955；《埃及艳后》*Cleopatra*, 1963)，有表现骑士历险的 (如《苏联锄》*Ivanhoe*, 1952；《万世英雄》*El Cid*, 1961)，也有表现 20 世纪战争与革命的英雄事迹的(如《阿拉伯的劳伦斯》*Lawrence of Arabia*, 1962；《日瓦戈医生》*Doctor Zhivago*, 1965) 等等。虽然这些影片大多非常吸引观众，但是因为制作经费超出预算，其中一

图 15.17 《十诫》剧照。

些影片一直未能赢利。

另外一种类型也是因为制片厂致力于大片而得以重新复苏的——这就是科幻电影。对应于战后科幻小说市场的扩张,制片人乔治·帕尔(George Pal)也以其作品证明了原子时代已经为科幻电影提供了一个市场。帕尔《目标月球》(*Destination Moon*, 1950)的成功,使他从派拉蒙获得了的资金预算并拍摄了《星际撞击》(*When Worlds Collide*, 1951)以及根据 H.G.威尔斯(H.G.Wells)原著改编的两部著名影片《世界大战》(*The War of the Worlds*, 1953)和《时光机器》(*The Time Machine*, 1961)。因为有效地运用色彩和复杂的特效,帕尔的影片使得科幻片的声誉提高到了一个新的高度。其中《禁忌的星球》(*Forbidden Planet*, 1956)一片就以其电子音乐的配乐、一对"遗传怪兽"以及从《暴风雨》(*The Tempest*)改编而来的情节等要素,似乎极大地提升了这种类型影片的尊严。迪斯尼的《海底两万寻》(*20,000 Leagues under the Sea*, 1954),以及雷·哈利豪森(*Ray Harryhausen*)用精确的定格技术拍摄的作品(如《辛巴达七航妖岛》*The Seventh Voyage of Sinbad*, 1959)都推动了科幻电影的复兴。

其他一些制作费用不甚昂贵的科幻片和恐怖片常常描绘科技与未知自然界的冲突。在《突变》(*The Thing*, 1951)中,科学家和军事人员在北极的某荒地发现了一个吞噬一切的怪物。在《变体人》(*Invasion of the Body Snatchers*, 1955)中,一个普通的小镇遭到

图 15.18 《联合缩小军》剧照。

一群海豹的侵扰，这些海豹附身在市民身上，并且将他们置换成没有感觉的复制品。与这些怪异奇想的影片不同的是一些表达所谓“反战”主题的影片，这可以以《地球末日记》(*The Day the Earth Stood Still*,1951)为代表。影片中的一个外星人劝说地球人放弃战争。一些以特效取胜的影片，描绘有关怪异的科技和地下实验，如《苍蝇》(*The Fly*,1958)与《联合缩小军》(*The Incredible Shrinking Man*,1957,图 15.18)。人们常常用当时的时代政治术语来解读这些影片，从而把这类影片看成是对冷战政治或核能辐射造成的恐怖性灾难后果的评论或影射。

强化 B 级电影题材之最明显的影响可能是需要巨额预算的间谍影片的兴起。希区柯克的精美之作《西北偏北》(又名《谍海疑云》*North by Northwest*,1959) 讲述了一名旁观者不期然卷入一个间谍网的故事。从某种角度讲，使得这种类型电影得到大幅度提升的“催化剂”，是伊安·弗莱明(Ian Fleming)小说里虚构的英国情报员詹姆士·邦德。在弗莱明的小说两度改编成电影之后，因为《金手指》(*Goldfinger*,1964) 一片奇迹般的票房收益，007 成为了一种被市场证实了的品牌性商品。007 邦德系列电影不乏具有色情意味和花边性的情节纠葛、半喜剧式的追逐和打斗场面、超常的武器装备、辛辣挖苦的幽默以及令人晕眩的场景设计(图 15.19)。007 电影的两位制作人哈利·塞尔兹曼(Harry Salzman)与亚柏特·布洛柯利(Albert Broccoli)，在三十多年的时间里启用了许多导演和主要的演员。007 邦德电影可能是电影史上获利最大的系列影片，而且在整个 1960 和 1970 年代都还滋生着无数的模仿和反讽性影片。

图 15.19 《金手指》中令人炫目的场景设计。

为了与这些大幅增加资金投入的影片进行竞争，低成本预算的电影必须找到它们自己的卖点。例如，犯罪电影变

和个人生活的引人争议，使得他的观众群有所下降。《凡尔杜先生》(*Monsieur Verdoux*, 1947)讲述了一个外表文静的绅士谋杀妻子的故事；《舞台春秋》(*Limelight*, 1952) 是卓别林对喜剧艺术的最后“遗言”，因为在美国受到政治迫害的威胁，卓别林迁居瑞士。《一个国王在纽约》(*The King in New York*, 1957)是对美国政治的讽刺，而《香港女伯爵》(*A Countess from Hong Kong*, 1967)则是对城市喜剧《巴黎一妇人》表示告别。

然而，就总体而言，几位资深的老导演仍然在战后继续保持着他们在影坛的中心位置。德密尔、鲍沙、亨利·金、乔治·马歇尔(George Marshall)，以及其他几个于一战期间开始执导的导演，仍然令人吃惊地活跃在 1950 年代，甚至 1960 年代的影坛上。比如，拉乌·渥许拍摄了一些充满男子气概的动作片，其中《克罗拉多领土》(*Colorado Territory*, 1949)和《白热》(*White Heat*, 1949)两片成为好莱坞古典主义风格精美、简洁而高效的典范。

约翰·福特通过他的奥格西公司制作电影，而且仍然是老一代导演中最为引人注目的导演。他的爱尔兰喜剧戏剧片《沉默的人》(*The Quite Man*, 1952) 很快就给这部影片的资助者——一家 B 级影片制作公司带来了声誉。影片中明快亮丽的实景摄影，活泼的浪漫故事和喧闹的喜剧场面互为穿插，而在影片最后轻快的收场则是剧中演员严肃地向观众致意，所有这些，都使得《沉默的人》成为福特最为历久不衰的杰作。另一部作品《青山翠谷》(*How Green Was My Valley*, 1941) 则洋溢着怀旧气息和对家庭的美好憧憬的乌托邦色彩。

福特战后的作品，大多没有越出西部类型片的范围。《侠骨柔情》(*My Darling Clementine*, 1946)是一部边疆生活的颂歌，是以福特在十几年前开创的丰富深景和明暗对比的构图特色拍摄而成的。

福特的“骑兵三部曲”(《安塞风云》*Fort Apache*, 1948、《戴黄发带的女郎》*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949、《大河》*Rio Grande*, 1950) 表达了对军事组织的精诚团结的敬意。《水牛上尉》(*Sergeant Rutledge*, 1960)和《二骑士》(*Two Rode Together*, 1961)两部作品在一种“自由西部”的观念下，涉及了关于强暴和异族通婚的问题，在几个方面都有所探索。前者运用闪回倒叙，后者则

有一个固定不动的长拍镜头。《双虎屠龙》(*The Man Who Shot the Libety Valance*,1962)普遍被认为是福特对于边疆神话所作的挽歌,这部影片有一种寓言式的单纯:西部的英雄气概在铁路和华盛顿的政治权术的腐蚀下灰飞烟灭。

不无争议的《搜索者》(*The Searchers*,1956)可能是福特最复杂的西部作品,叙述了伊森·爱德华追踪杀害其兄长一家,并且绑架了他侄女黛比的卡曼奇印第安人。他的搭档马汀·鲍莱逐渐地察觉,伊森的目的并非要营救黛比,而是要将她杀害,以免她成为印第安人的妻子。很少有西部影片表现一个如此复杂的主角——在他的身上,忠诚和骄傲与强烈的种族主义和性爱妒忌发生严重的对立和冲突。在影片的高潮时,伊森正要杀黛比,但他们共同拥有的对黛比童年时代的回忆,再次沟通了两个人,至此伊森的杀人意念顿失。

福特风格的连贯性明显地体现在《搜索者》中。影片的彩色构图折射出大峡谷的四季变化。福特式的景深镜头出现在门道构图中,从而涉及了一个发人深省的母题。甚至约翰·韦恩的最后一个姿势——交叉紧握前臂,都是《快枪》(*Straight Shooting*,1917)中哈利·凯瑞曾经作过的一个姿势的翻版。1970 年代的影评人和年轻的电影工作者都认为,《搜索者》典型地体现了好莱坞电影情感丰富的传统。

其他的资深导演,纵使在制片厂衰退的时候,也仍在继续施展他们的专长。威廉·惠勒一直到 1960 年代,还执导了一些著名影片,其中《黄金时代》(*The Best Years of Our Lives*,1946)和《宾虚》赢得丰厚的票房利润。事实上,像深焦锐头、广角镜头等手法,早就在《黄金时代》中出现过(图 15.20),而惠勒似乎更想把这些技巧留给那些拍摄悬念片和动作类型片的导演。霍华德·霍克斯一直到 1970 年代为止仍在拍摄一些喜剧片和惊险动作片。金·维多在导演了夸张喧闹的通俗剧如《泉水源头》(*The Fountainhead*,1949)之后,又拍摄了一些大制作的影片(如《战争

图 15.20 《黄金时代》中一个适度的深焦镜头。

图 15.21 《亚当的肋骨》剧照。以长镜头记录下女律师和她的检察官丈夫之间的琐事。

图 15.22 《热情如火》中杰克·雷蒙乔装成"达夫妮"与乔·布朗热情狂舞探戈。

与和平》*War and Peace*, 1956)。乔治·史蒂文斯(George Stevens)也导演了几部轰动一时的影片,最有名的是《原野奇侠》(又译《沙恩》*Shane*, 1953)和《巨人》(*Giant*, 1956)。

在那些擅长拍制通俗长剧、喜剧片和歌舞片的导演中,米纳利与顾柯以他们娴熟的长拍镜头而卓尔不群。库寇稳健集中的摄影机运动,得以使他的演员在其表演中充分发挥演技(图15.21)。米纳利远距离的取景构图,强化了剧中人物与环境背景的互动。顾柯的《一个明星的诞生》(*A Star Is Born*, 1954)大胆地利用宽银幕边框来参与构图,而米纳利的通俗剧则把剧中人物与象征化的布景并置起来。

有些移民导演如雷诺阿和奥佛斯大战结束后就回欧洲了,但也有另一些人则留在战后的好莱坞发展。其中最为成功的是希区柯克。

弗里兹·朗格继续拍摄一些阴森恐怖、散发着令人不安的气息的类型影片,如《恶名昭彰的兰休》(*Pancho Notorious*, 1952)和《巨变》(*The Big Heat*, 1953)。比利·怀尔德以其充满讽刺性的剧情片(《红楼金粉》*Sunset*, 1950、《洞里乾坤》*Ace in the Hole*, 1951、《起诉的见证人》*Witness for the Prosecution*, 1958)和嘲讽性的性爱喜剧(《七年之痒》*The Seven-Year Itch*, 1959、《公寓》*The Apartment*, 1960、《温柔的姑娘伊尔玛》*Irma La Douce*, 1963)而名声大噪,成为顶尖导演。《热情如火》(又译《男扮女装》*Some Like It Hot*, 1959)与怀尔德的一般作品比少了一些辛辣尖锐,相反,更为随俗了,片中以男扮女装的插科打诨来取悦观众(图15.22)。

另外一位移民导演奥托·普雷明格(Otto Preminger),无论是作为演员还是作为导演都养成了一种独特的个性(他曾在比利·怀

图 15.23 《忠告与赞同》(*Advise and Consent*)中的一副宽银幕构图，表现美国参议院内众人对主人公滔滔雄辩的不同反应。

尔德的《第十七号战俘营》*Stalag, 17*, 1953 中出演)。他的专横脾气有时也被人拿来与冯·史卓汉相比较，然而普雷明格绝不挥霍浪费；作为自己电影的制作人，他精打细算，锱铢必较。有时为了要规范或节省拍摄时间，他比顾柯和米纳利更多地使用长镜头拍摄技巧。他的《宫廷丑闻》(*Fallen Angel*, 1945)平均每个镜头大约有半分钟长，宽银幕片《卡门·琼斯》(*Carmen Jones*, 1954)也是如此。

尽管普雷明格精巧地设计他的宽银幕画面构图（图 15.23），但他的大部分长镜头，却并不追求特别的表现效果。影片很少有精心设计的摄影机运动或精彩的演技表演；摄影机总是直截了当地观察着那些尔虞我诈的，有着一副“扑克脸”的人物(图 15.24)。这种冷静和不动声色使得普雷明格的黑色电影作品以及那些改编自中等畅销小说的影片，有一种撩人心魂的暧昧朦胧气息。

奥逊·威尔斯则追求完全相反的美学策略。在拍完《安倍逊大族》(*The Magnificent A Mbersons*)与 RKO 解约之后，威尔斯到处“漂泊”。他为哥伦比亚、共和国和环球等公司拍片，然而他的大多数影片都是以极为拮据的经费制作的，其中有些是筹自欧洲的资助者以及他在电影中出演(如他在里德的相当威尔斯化的《第三个人》*The Third Man*, 1949)。

威尔斯执导并出演《麦克白》(*Macbeth*, 1948)、《奥塞罗》(*Othello*, 1952)和《审判》(*The Trial*, 1962)，但他也拍制间谍片(如《阿卡定先生》*Mr. Arkadin*, 1955)和犯罪恐怖片(如《上海小姐》*The Lady from Shanghai*, 1948、《邪恶的接触》*Touch of Evil*, 1958)。他把他曾经在《公民凯恩》中实践或开创的技巧，如哥特式(Gothic)的明暗对比、景深镜头、在可听的范围内不断变动甚至断裂的声音、

图 15.24 《一桩谋杀案的解剖》(*Anatomy of a Murder*, 1959),辩护律师正在试图说服他的委托人的妻子扮演一个忠实的妻子的角色。

图 15.25 《上海小姐》中,最后那在镜像迷宫中展开的枪战镜头。

模糊的溶接(淡入或淡出),断裂式剪辑、重叠和中断的对话以及复杂的摄影机运动等技巧又一次带进了这些作品。《上海小姐》中的高潮戏,是在一家娱乐场所大厅镜子前面的一场枪战。这场枪战与其说是戏剧冲突的最后解决,不如说更像是一个艺术大师在展现令人眼花缭乱的影像(图 15.25)。《邪恶的接触》的开场于一次可以说是好莱坞有史以来最为"巴洛克化"的摄影机运动,这也把黑色电影推向一个新的高峰。在他改编自莎士比亚剧作《亨利四世》的《午夜钟声》(*Chimes at Midnight*, 1967)中,威尔斯展现了这个时期最为惨烈动人的战斗场面(图 15.26)。威尔斯遭受 1970、1980 年代制片厂制度的纠缠牵扯而身不由己,但总是念念不忘于有朝一日完成他长期延搁的拍摄计划(《梦幻骑士》*Don Quixote*、《风的另一边》*The Other Side of the Wind*)。

威尔斯是从纽约的左派剧院来到好莱坞的,其他有几个导演也步其后尘。朱列斯·戴辛(Jules Dassin)在拍摄一些残酷的犯罪电影(如《残暴势力》*Brute Force*, 1947、《不夜城》*Naked City*, 1948)之前也是从此起家的。约瑟夫·洛塞曾在联邦剧院(*Federal Theater*)执导布莱希特的戏剧《伽利略》(*Galieo*, 1974),后来以执导《绿发男孩》(*The Boy with Green Hair*, 1948)一片进入影坛。众议院反美活动调查委员会(HUAC)的听证会,迫使戴辛与洛塞流亡海外。

1930 年代期间,集体剧场(Group Theater)将斯坦尼斯拉夫斯基(Stanislavsky)的莫斯科艺术剧场(Moscow Art Theater)所教授的自然主义式的表演方法移植到美国。艾利亚·卡赞是从集体剧场学员中最有影响的导演。他不仅在好莱坞建功立业,而且继续在百老汇执导首演的舞台剧《推销员之死》(*Death of a Salesman*)、

图 15.27 《码头风云》中的一个表现泰利对艾蒂的笨拙的倾慕的长镜头。

理导演之前。他从叙述一对私奔的情侣陷入犯罪的泥坑的悲惨故事的《他们在夜间生活》(*They Live by Night*,1948) 一片开始独立执导。雷伊一直处于影坛边缘人的状态,他尤为专注于拍摄一些在坚强的外表下,隐藏着自我毁灭冲动的男性。《在一个荒芜的地方》(*In a Lonely Place*,1950) 影射一名陷入一宗谋杀案的好莱坞编剧,揭露他以奴役他人为乐的纳西西斯情结。他的不落俗套的西部片《荒汉怪客》(*Johnny Guitar*,1954)中,一个萎靡不振的枪手受支配于一个铁石心肠的酒吧女,而片中的高潮戏是在两个进行摊牌决斗的腰配手枪的女子之间展开的。在《无因的反抗》(*Rebel without a Cause*,1954)中,詹姆斯·狄恩成为另一位备遭磨难而身心俱疲的主角,孩子般的被动、不能自主;这部影片还展现了雷伊对新颖的宽银幕构图的强有力的表现(图 15.28)。经过了另外几部“男性通俗剧”之后,雷伊以《万王之王》(*King of Kings*,1961,图 15.29)和《在北京的五十五天》(*55 Days at Peking*,1963)两部历史史诗片,结束了他的好莱坞生涯。

另一批战后的导演崛起于剧本写作,如里察·布鲁克斯(Richard Brooks,《黑板森林》*Blackboard Jungle*,1955、《孽海痴魂》*Elmer Gartry*,1960)、约瑟夫·曼基维兹(Joseph Mankiewicz,《彗星美人》*All About Eve*,1950、《赤足天使》*The Barefoot Contessa*,1954)和罗柏·洛森(Robert Rossen、《强尼奥克拉》*Johnny O'Clock*,1947、《江湖浪子》*The Hustler*,1961)。其中最具独特才华的导演是萨谬尔·福勒(Samuel Fuller),他在执导他的第一部电影《我射杀了杰西》(*I Shot Jesse James*,1948)之前从事剧本创作达十年之久。曾经是纽约一家小报记者的福勒,把一种 B 级电影特有的敏锐明快带入他的每一部片子。他通过紧张的特写镜头、偏离中心的构图和令人震惊的剪辑来强化其影片关于黑社会的背信弃义或一个人在战斗中直面死亡的故事讲述。

福勒的影片直截了当、明快利落而直奔内核。在《南街的搭线》(*Pickup on South Street*,1953)一片中,有一场打斗戏:一名男

图 15.28 《无因的反抗》中的第一场戏中，原先素不相识的朱迪·伯莱特和杰姆恰好碰在一起，宽银幕的构图把他们分隔安排在警察局开阔的空间场景中。

图 15.29 《万王之王》中宽广的深焦影像。

子被从楼梯上摔下来，下巴乒乒乓乓地撞击着每一个台阶。在《四十枝枪》(*Forty Guns*, 1957)的摊牌场面中，一个无赖牛仔竟以自己的妹妹作为挡箭牌，而警长冷酷地照样射击。当这个姑娘中弹倒地时，警长就向那震惊得不知所措的青年连开数枪。在《中国大门》(*China Gate*, 1957)中，有一名士兵因为躲避敌军巡逻队误踏进一个有铁钉的陷阱，福勒从他满头大汗的脸庞的镜头，剪接到铁钉穿透皮靴的大特写镜头。福勒还喜欢安排一些仿佛直接对观众具有攻击性的打斗场面(图 15.30)。《赤裸之吻》(*The Naked Kiss*, 1963) 的开场就是一名女子直接攻击摄影机镜头，从而使她的愤怒仿佛直接向观众发泄。

其他一些导演的影片也具有相当的攻击性，只是可能表现得不那么赤裸裸。像罗伯特·阿尔德里奇(Robert Aldrich)的《死吻》(1955)和《攻击》(*Attack!*, 1956)，就堆积着空洞无聊的对白、低俗杂志式虚构和粗暴的虐待狂倾向。唐·席格的警匪电影以及他的《恋体人》(*Invasion of the Body*)，都显现出他当年在华纳公司担任

图 15.32　《球童》(*The Caddy*, 1953)中马丁·路易斯扮演的角色和他的未婚妻惊恐地看着即将取代他们的喜剧表演。

的怪异色彩。他饰演的人物的精神分裂性，在《疯癫教授》(*Nutty Professor*, 1963)一片中分裂得更其厉害。在这部影片中，他既饰演"自己"，又饰演马丁式的温文优雅的猎艳高手形象。路易斯在影片中也展现了他视觉上的出众资质。比如《万人迷》(*The Ladies' Man*, 1961)通过切割成的庞大布景中的室内一角来表现女子的寄宿处，视觉感极强。

从 1945 至 1965 年期间，最资深一辈的电影工作者，是从无声或有声电影学习拍片技术的；而战后的新生代导演则大多从剧院或片厂的实际工作中开始。而那些在 1950 年代中期开始拍摄电影的更为年轻的一代，则通常是从电视工作开始的。约翰·弗兰肯海默(John Frankenheimer)、薛迪·卢梅(Sidney Lumet)、马丁·瑞德(Martin Ritt)和亚瑟·佩恩(Arthur Penn)在拍摄剧情长片之前，都曾在纽约执导戏剧的现场转播。他们给电影带来了若干"电视美学"，如大特写镜头、间接浓缩的布景、深焦摄影、对话很多的剧作等等。《十二怒汉》(*Twelve Angry Men*, 1957，卢梅导演)、《城市边缘》(*Edge of the City*, 1957，里德导演)和《热泪心声》(*The Miracle Worker*, 1962，亚瑟·佩恩导演)等，都是这一新趋势的杰出代表。这些导演在 1960 年代初期成为好莱坞的重要人物，他们也是最早借助欧洲艺术电影和新浪潮电影并推出了《米老鼠一号》(*Mickey One*, 1965，亚瑟·佩恩导演)、《当铺老板》(1965，卢梅导演)和《第二生命》(*Seconds*, 1966，弗兰肯海默导演)等影片的导演。

尽管置身于电影工业动荡不安之际，来自不同代际和不同背景的众多导演们，仍然造就了战后好莱坞电影并使之成为世界影坛的一个核心性的力量。片厂制度已经失去了经济上的稳定性，但是好莱坞古典电影的类型与风格，还是足以为导演们提供一个创造独特而优秀的影片的架构。1960 年代初期崛起于欧洲的一

群雄心勃勃的新锐导演，也常常转向好莱坞战后的电影以捕捉创作的灵感。

鉴于1960年代中期好莱坞电影本土观众的下降，各制片厂对超级大片无法保证票房的事实反应滞后。《埃及艳后》(*Cleopatra*, 1963) 超出预算的巨额经费几乎命中注定了它的必然亏本。然而获得巨大票房的《音乐之声》使人们相信，老少咸宜的影片还是能够有票房保证的。《杜利德医生》(*Doctor Dolittle*, 1967)、《摩登的米利》(*Thorought Modern Millie*, 1967) 和《明星》(*Star!*, 1968)等片的票房惨败又宣告了这个希望的破灭。此间高据票房榜首的影片如《维吉尼亚·伍尔芙》(*Virginia Woolf*)、《邦尼与克莱德》和《毕业生》，主要都是瞄准那些还不会被亵渎、通奸和血腥的情节吓呆的年轻观众。福特在完成他的最后一部剧情长片《七好人》(*Seven Women*, 1965)之后曾写道："现在的好莱坞是由华尔街和麦迪逊大道所掌控的，他们需求的是性和暴力，这有背我的良知和信仰。"无疑，好莱坞总是不断地面临着新的变异，而在它复苏之前，它又将遭遇到经济衰退和规模缩减的困境。

第十六章　战后欧洲电影：新现实主义与其他趋势

第一节　战后局势与现代主义的复苏

第二次世界大战严重地切断了美国电影流入大多数国家的途径，这反而为本土电影工业的发展以及本土电影人才的培养清理出了生存空间。然而，大战一结束，美国的电影公司就又开始努力把他们的产品重新引入有着丰厚利润的欧洲市场。

美国对其他国家的外援为美国电影重新进入欧洲市场铺平了道路。好莱坞的海外协议都是由美国电影出口协会主管的，而这个机构总是强势地使用其权力。在法国，美国政府为电影输出协议的草签提供支持。出口协会甚至为好莱坞作辩护，称好莱坞电影是对抗共产主义和法西斯倾向的最好的宣传工具。这种论调在德国表现出极大的影响力和作用力。

很明显，好莱坞的战略是使各国的本土电影工业，有足够的力量支撑大规模的美国电影的发行与上映。好莱坞对市场的渗透非常快，到了 1953 年，几乎在每一个国家，美国电影都占了其全部电影放映时间的至少一半。至此而始，欧洲几乎一直都是好莱坞国外利润的主要来源。

一　联邦德国："爸爸的电影"

联邦德国提供了一个美国怎样彻底地主宰一个重要市场的典型研究个案。在 1945 至 1949 年之间，德国由四个战胜国所占领。1949 年合并的西部地区成立了德意志联邦共和国（German Federal Republic，即一般所称的西德），而苏联占领的地区则为德意志民主共和国（German Democratic Republic，即一般所称的东德）。联邦德国在马歇尔计划和其他的一些策划的支持之下，获

得了数以百万美元的经济援助。美国的政策制定者们之所以这样做，是因为深信联邦德国这个国家能够成为一个抵抗共产主义的坚强堡垒。到了 1952 年，德国的“经济奇迹”制造了一个几乎超过战前生活水准之 50%的高水准。

从表面上看，德国电影工业似乎也很健全。其影片产量从 1946 年的 5 部，越升至 1953 年的 103 部，而且在整个 1950 年代期间每年年产量都不低于 100 部。观影人数急剧上升，电影企业也欣欣向荣。希尔德加·科聂夫（Hildegard Knef）、克德·裘力斯（Curd Jurens）等德国演员，都得到了国际上广泛的认可。

虽然如此，德国的电影工业尚未能孕育出一个具有国际竞争力的电影行业。1945 年后不久，美国的电影公司说服美国政府，两者携手合作，使得德国市场成为好莱坞的一个海外倾销点。德国以前专由 Ufi 公司垄断的局面已经瓦解，取而代之的是数以百家计的一些小型的制片与发行公司。而由于德意志帝国的战败，这些公司也只能依靠本国市场，于是它们很快就被美国公司所掌控。美国公司控制着大部分的电影发行，并且允许采用在美国已视为违法的全面包档发行（Blind-and block-booking）模式。由于没有配额限制，德国影剧院差不多三分之二的上映时间被美国电影所占据。

与其他国家差不多，德国的电影生产倾向于通俗娱乐、文学改编和经典重拍等方面影片。其中最受欢迎的类型，是一种演绎乡间浪漫爱情的“家园”（Heimat，homeland）电影，这种电影占了本国电影产量的百分之二十。这个时期有品位的一些电影生产，主要由战争影片或关于政治家和专业名人的传记电影所组成。

有些战后电影严肃地检讨战争和它的影响。如彼得·罗瑞（Peter Lorre）的《消逝的人》（*The Lost One*，1951），运用倒叙手法，讲述了一个医生被自己战争期间曾犯下的谋杀罪行所深深困扰的故事。与这个时期的许多电影一样，这部影片借用镜子和影子展现死亡之舞的场面，然而罗瑞也采用温和的表现主义手法

图 16.1 《消逝的人》中罗瑞的手在他想杀妻之时摇摆不定，这一情形容易让人想起弗里兹·朗的《M》。

来修饰剧中的演出（图 16.1）。此外，战后初年还出现了一种以战后德国重建问题为题材的“废墟电影”(Trummerfilm, rubble film)。

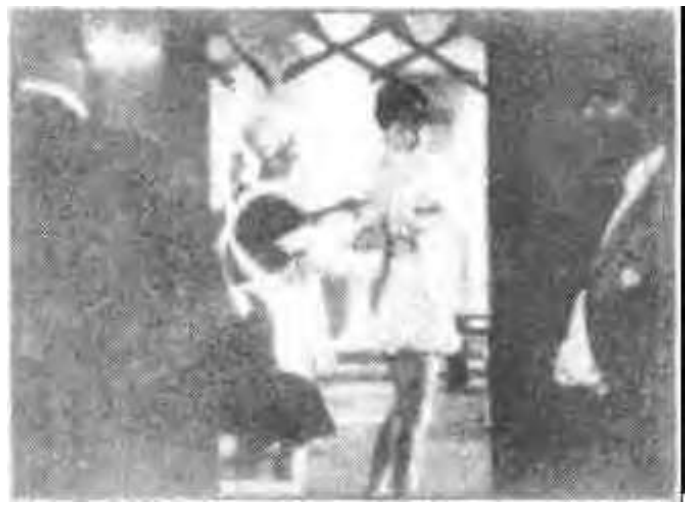


图 16.2　《马布斯博士的一千只眼睛》中“无害的”(Innocent) 的窥视癖：百万富翁通过一面隐蔽的镜子偷窥那个他企图引诱的妇女。

直到 50 年代的末期，电影工作者才在影片中表现出纳粹主义阴魂不散的踪影。沃夫根·史塔特(Wolfgang Staudte) 的《国家检察官的玫瑰》(*Roses for the State Prosecutor*, 1959)和《露天市场》(*Fairground*, 1960)两部作品都展现了一些前纳粹分子在德国经济奇迹中依然春风得意的故事。较为隐晦地以历史为题材的影片，是弗里兹·朗格的恐怖片《马布斯博士的一千只眼睛》(*The Thousand Eyes of Dr. Mabuse*, 1960)。片中一名犯罪的博士用隐藏的摄像机监视饭店里的房客。影片通过对马布斯博士这个形象的激活——战后几年这一形象常被类比于希特勒——从而暗示许多角色都和他一样有窥视癖(图 16.2)；影片还直接道明这个饭店正是纳粹分子为了间谍目的而建造的，所有这些都表明，《马布斯博士的一千只眼睛》暗示着法西斯主义的阴魂不散。

对纳粹主义的指控，很可能是冲着整个电影工业而来。虽然有些纳粹电影工作者(如莱尼·里芬斯塔尔)被禁止工作，许多人却在盟军的政策下恢复了名誉。一些纳粹支持者被授予声望很高的职位；维特·哈兰也在战后的十余年拍摄了八部电影。这种法西斯时代阴魂不散的境况，以及它所派生的僵化迟钝而自满得意的电影文化，很快就受到那些呼吁结束这种“爸爸的电影”(Papas Kino, Papa's cinema)的 1960 年代年轻导演的批判。

二　抗拒美国入侵

对于美国的电影公司而言，德国是安静的欧洲市场的一个榜样：虽然安静，但又恰如其分地活跃，使自己能牢牢控制住它而又颇有赢利。但是大多数欧洲电影工业，仍然保留了相当的独立性。这主要归功于一系列保护主义法规的出台。到 1948 年，美国的公司已经掌控着欧洲的电影发行，相反，许多战后重建的国有

重,因为正好赶上1950年代美国电影生产的萧条,使得各大公司也没有太多的电影可供输出。

另一个挑战美国统治地位的策略,是通过联合制片而向1920年代就曾提出过的"电影欧洲"的目标迈进。在联合制片时,在双方协议的保护之下,制片计划能够获得各国的补助,制片人也可以动用两国或三国的演员和工作人员。一般说来,联合制片中有主要一方和次要一方之别,各方的责任按国际惯例配置。举例而言,在一个法国-意大利的联合制作中,如果法国公司是主要参与者的话,导演则必须是法国人,与此相应,一名助理导演、一名主要演员和一名次要演员,则必须是意大利人。联合制片分散了资金的风险,使得制片人有可能筹措到可以与好莱坞相比肩的更大的预算资金,而且有利于进军国际市场。很快的,联合制片成为西欧电影拍制的重要方式。

另一种战后国际影坛影展出现的新生事物是国际电影节和电影展。显而易见,这是一种经由专家评审团的评审而颁奖给自里挑一的优秀作品的一种竞赛。因此,影展中"竞赛类"影片的放映,成为一个国家电影文化荣誉性的象征。最为典型的例子是1932至1940年之间,在墨索里尼赞助之下举办的威尼斯国际电影节。战后时期,影展也有助于一般大众确立起关于欧洲优秀电影的概念。电影节同时也展映了一些可能吸引国外发行商的影片。获奖给一部影片带来经济上的收益:导演、制片人和明星们享誉影坛,而且也可能为他们的下一部影片作了投资。同时,电影节中也有许多"非竞赛性"的影片上映,这主要是为媒体和感兴趣的制作人、发行商和演映商放映的。

威尼斯国际电影节于1946年重新开始举办。戛纳(Cannes)、卢卡诺(Locarno)和卡洛维威利(Karlovy Vary)的电影节也在同一年创办。此后电影节持续增多,呈现出兴盛的局面,陆续有爱丁堡(创始于1947)、柏林(1951)、墨尔本(1952)、圣沙巴斯坦(San Sebanstian)与悉尼(1954)、旧金山与伦敦(1957)、莫斯科与巴塞罗纳(1959)等电影节。其中也有一些影展是有关短片、动画片、恐怖片、科幻片、实验电影等的。还出现了许多"影展中的影展",这种影展一般是非竞赛性质的,专门上映从重要影展中精选出的杰出影片。在北美洲地区,电影节最早开始于纽约、洛杉矶(以

Filmex 为人所知）、丹佛、特鲁莱（Telluride）和蒙特娄等地。到了1960年代初期，一个电影爱好者就几乎整年都可以参加电影节了。

如果把联合制作、影展等看做是欧洲对美国统治的直接反击，未免太过于单纯了。实际上，正如美国的公司既能够投资欧洲的电影，也同样可以通过它在欧洲的分公司参与联合制片。而且，美国电影经常在欧洲的影展中既赢得了奖项也签订了发行的合约。好莱坞甚至为了表达对其欧洲对手的敬意而在1947年设立一个特别的学院奖。获得最佳外语片的电影将占据在美国大获成功的机会，而美国的公司与影剧院也能因而分享利润。

跨欧洲电影的发展，还创造了全球性合作的机会。在1947年，为了联合二十几个国家独立电影团体，成立了国际电影俱乐部联盟（International Federation of Cine-Clubs）。到了1955年，欧洲出现了一个艺术与文学电影院（Cinemas d'Art et d'Essai）的同盟组织，其影剧院专门放映更具创造性和实验性的影片，这一组织还经常能够得到退税的资助。国际电影资料馆联盟（International Federation of Film Archives，FIAF）是一个比较老的组织，它成立于1938年但在战争年间曾停止活动。这一团体（FIAF）成员之间的联系在1945年的会议中重新恢复，而且在此后十年间，作为团体成员资料馆由四个飙升至33个。逐渐增长的国际电影意识促使各国政府资助致力于系统记录及保存世界电影文化的电影资料馆。美国著名的资料馆，如现代艺术博物馆（MOMA）、罗切斯特（Rochester）国际摄影博物馆（International Museum of Photography in Rochester）和国家图书馆的电影部（Library of Congress Motion Picture Division），都参与了这一国际性的努力。

1950年代期间，大多数欧洲电影工业的运行都相当稳健。电影生产以适度的规模增长，有时则超过战前水平。电视以及其他具有竞争性的休闲活动还没有大规模地出现，而战后一代的年轻人挤满影剧院。因此，在那些人口最多的国家中，1955到1958年代表着战后电影观众人数的一个高峰。好莱坞和他的欧洲对手达成了一种双赢互惠的稳定状态。

三　现代主义的复苏

大多数欧洲电影仍然延续着从早期电影延续下来的通俗化传统：喜剧片、歌舞片、通俗剧情片以及其他一些电影类型，有时则模仿好莱坞的电影。然而及至此时，欧洲电影已经更具有国际竞争力且在电影节中声誉鹊起。一群数量不断增长的年轻观众，感兴趣于那些较少标准化的电影，此时也出现了一批战争期间培养而成的新一代的电影工作者。与此相应，有关欧洲本土的社会生活和知识分子生活等题材开始在电影中复苏。艺术家们也都预见到了承续这一奠定于世纪初年的现代主义传统的可能性。于是，现代主义，这个时时给人带来新的震撼的电影艺术潮流在重建的欧洲重新复出。

这些境况促动孕育了一个国际性的"艺术电影"潮流的崛起。一般来说，这一电影潮流摒弃通俗化传统且把自己定位在具有实验性和创新性的文学、绘画、音乐和戏剧等高雅艺术的范畴之内。事实上，从某些特定角度看，战后艺术电影的复苏标志着1920年代以法国印象派电影、德国表现主义电影和苏联蒙太奇电影的探索为代表的现代主义电影潮流的重新崛起。很多时候这一电影潮流都应该特别归因于上述早期电影运动：意大利新现实主义者追随苏联电影工作者，于是以非职业演员担任影片的重要角色，而北欧的导演则表现出明显的表现主义倾向。当然，这不是默片时代电影之简单的再现。事实上，战后电影工作者在其他许多方面都创造出了一个与有声电影相适应的复苏的现代主义潮流。

战后现代主义电影潮流可以用如下三种风格与形式方面的特征来描述。

其一，比之于那些他们所认定的古典电影工作者，现代主义的电影工作者更为真实地直面生活。他们或者试图揭露阶级对立的冷酷现实，或是深刻地描绘出法西斯主义、战争和侵略所带来的灾难与恐惧。意大利的新现实主义电影工作者把摄影机扛到了大街上，直接面对当下的社会问题发言，这可以说是最为电影的范例。

这种客观的写实主义使得电影工作者摒弃了好莱坞式严密

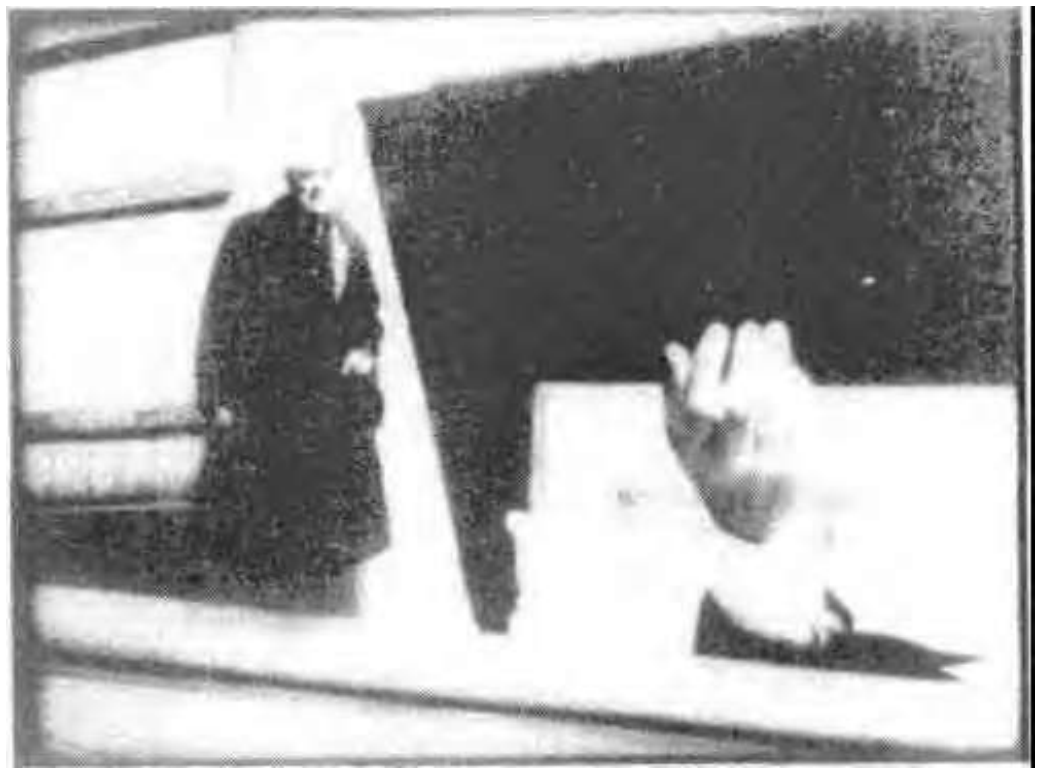


图 16.3 《野草莓》中经脱色处理的迂白的噩梦。

紧凑的情节安排，转而追求插曲式的、片断化生活式的叙述。摄影机可能会在所叙述的事件有了结论之后还停留于某个场景，他们的影片也拒绝抹掉那些近乎无事的镜头片段。与此相应，战后欧洲现代主义电影也偏好开放结局式的叙述，其中的主要情节甚至常常并未完结。这对于此类以极为写实的方式进行故事叙述的影片而言无疑是势所必然的。因为在现实生活里，本来就没有任何事件的发生和进行是有条不紊，有现成答案的。

从风格上看，许多现代主义的电影工作者越来越借助于一种大幅度延展的，往往是通过摄影机的连续运动而完成的长镜头拍摄手法。长镜头证明为可以有效地在一个连续不断的“真实时间”中表现未受剪辑处理的完整事件。与此相似，一种新的表演风格——突然停顿的声调或姿势、片断化和省略了的对话，以及避免对演对手戏演员的正视等——这一切，都明显与好莱坞电影流畅华丽而虚浮的表演风格不一样。此外，忠实于客观现实也能通过逼真的音响效果营造出意蕴丰厚的瞬间。例如，在许多战后法国电影中，静默总是引发和强化人们对一些细小声音的注意力。

其二即是现代主义电影工作者的主观性色彩。这一特色也使得他们对于客观纪实性的追求因为对主观性的强调而得以平衡。他们也试图表达一种“主观的”现实——也即表现个体在心理内驱力驱动之下的特殊行为方式。至此，在战后现代主义电影中，人类精神生活的方方面面几乎已经被尽数探索表现过。比如在美国的电影中，倒叙和闪回的剧作结构已经广为使用，特别是被用

来以个人化的方式探索晚近的历史。电影工作者更深入地向人物的心灵世界掘进，尽情揭示他们的梦想、幻觉与幻想。在这些电影中，德国表现主义的影响也很明显(图 16.3)。可以说，在整个 1950 年代和 1960 年代，强调主观性的趋向愈益加强，呈现出上升的趋势。

图 16.4　《流浪者》中的取景构图表达了作者的主观情感，展现了剧中人物之间情感的匮乏。

战后时期欧洲艺术电影的第三个特色，我们或许可以称之为影片具有“作者的观点”(authorial commentary)——这种感觉好像是来自电影世界之外的智者(即作为导演的作者）在引导着我们对剧中事件的看法。影片的风格似乎提示着比剧中人物所知道或意识到的情境更多的言外之意。在短片作品《流浪者》(*Il Grido*, 1957)中，安东尼奥尼(Antonioni)以一个荒凉之地为背景，通过两个背对摄影机的人物取景表现了他们之间黯淡悲凉的关系(图 16.4)。在《欢乐》(*Le Plaisir*, 1952)一片中，奥佛斯(Ophüls)的摄影机从教堂里的天使，以摇镜头的方式推向教堂内长椅上的妓女们，从而提示观众：这些妓女因为出席一个年轻女子的宗教礼仪而获得了祝福。在一定限度内，这种故事叙述中隐含的“作者观点”也能产生一种反射性的作用，由此揭示了电影本身的人工性，并进而提醒观众：他们所看到的世界只是一个虚构的结构世界。

此类影片在叙述中所隐含的作者观点，在意涵上常常远不清晰明确。几乎每一个人对上述提及的镜头都可以进行完全不同的解释。事实上，这种朦胧暧昧性正是战后欧洲现代主义电影三个特色综合而成的必然的重要结果。影片会积极地鼓励观众去推断什么不同的情况可能会发生，从而填补影片的空白，进而尝试不

图 16.5–图 16.6（史特拉）中的交互剪接暗示着这对分手的恋人仍在一起跳舞。

同的阐释。例如，在麦可·卡寇杨尼斯（Michael Cacoyannis）的《史特拉》（*Stella*，1955，希腊）一片中，有一对因争吵而分手的情侣密尔托和史特拉。他们都选择了另外的伴侣，之后两对情侣分别在不同的夜总会跳舞。但是卡寇杨尼斯交互剪接这两个恋人的特写镜头：密尔托随着希腊音乐翩翩起舞，而史特拉则沉醉在爵士乐的节奏中（图 16.5、16.6）。这样的剪辑使他们看起来似乎是在一起跳舞。这可能用来表现两人心理上的主观意愿——也许他们实际上还是宁可与对方在一起。另一方面，观众可以将这一交互剪接的镜头解释为是在提示一个外在的观点，也许是暗示着虽然他们并未意识到，其实两人还是属于彼此的。总之，战后现代主义电影典型的风格化表现，总是引发观众去思考影片的多重意义。

图 16.7 《魔鬼将军》（*The Devil's General*，联邦德国，1995，Helmut kiiuner 赫姆·考内执导）中的一个景深深焦镜头。

图 16.8 《公正与命运》（*Justice est faite*，法，1954，André' Cayutce，安德鲁·凯亚提执导）中的好莱坞式的景深镜头。

这种朦胧暧昧性虽然主要出现在先锋性的电影导演如布努埃尔、考克多和梅雅·黛伦等人的作品中，然而，也渐为在商业剧情片范畴内拍片的导演们吸收利用。这些导演同时也得益于古典传统，如在《公民凯恩》之后就出现了景深镜头的场面调度和深焦拍摄趋势（图 16.7、16.8）。虽然如此，现代主义影片

有时为了营造更为写实的效果，更具主观深度以及“作者观点”和朦胧暧昧性，也重新使用古典电影的程式技巧。例如《史特拉》就以这种方式使用标准的交互剪辑手法。此外，幻想和梦境序列虽然都早已为主流电影所常用，但现代主义的电影工作者则更加突出了这种技巧，有时甚至显得让人无法置信。因为诸如《太阳升起》和《公民凯恩》这样的影片已使得倒叙结构在 1940 年代广为流行，所以现代主义的电影工作者可以信赖那些对于更为复杂的时间表现已有心理准备的观众。另一方面，欧洲电影仍然持续地使用连戏剪辑法，尽管像雅克·塔蒂与布莱松等导演对这一技法做了重新修正。虽然长镜头拍摄在好莱坞已经极为普遍，然而却很少有美国导演像安东尼奥尼或奥佛斯一样，系统地而且是令人感到疑惑地使用这种技巧。

总而言之，现代主义的电影往往把自己定位在介于晓畅易懂的通俗电影和较为激进的先锋实验电影之间。这种一般以泛欧洲观众为对象而联合制作的电影趋向同样也出现在北美、亚洲和拉丁美洲等地。

一些国家参与了这一现代主义的电影潮流，意大利是其中最为重要的。因此我们将在接下来的著述中花大篇幅来讨论。我们将以检视意大利新现实主义电影对西班牙的影响为例来为本章作结。在接下来的一章中我们还要讨论其他一些对战后欧洲艺术电影的发展作出贡献的国家。

第二节　意大利：新现实主义

此一时期最重要的电影潮流在 1945 到 1951 年期间出现于意大利。实际上，新写实主义并非如人们所曾经认为的那样具有原创作性或者是一个具有整体性的运动，然而它的确开创了一个剧情电影拍制的独特取向。而且这个取向无疑对其他国家的电影产生了巨大的影响。

一　意大利的春天

随着墨索里尼的倒台，意大利的电影工业的组织中心也丧失了。就像在德国一样，美军在意大利也与美国公司合作，试图保

持美国的市场统治地位。大多数制片公司都变成小规模的运作。而正值本土公司奋力拼搏挣扎之际，新写实主义电影作为一股文化复兴和社会变革的力量而崛起了。

事实上，早在法西斯政权风雨飘摇的时候，一种写实的倾向就已经开始出现在文学和电影中。《云端的四步》(*Four Steps in the Clouds*)、《孩子们在注视我们》(*The Children Are Watching Us*)、《对头冤家》(*Ossessione*) 等影片出现，使得电影工作者看到了一缕新电影的曙光。德·桑蒂斯(Giuseppe De Santis)和马利欧·阿力卡塔(Mario Alicata)在 1941 年就曾写道："我们相信，总有一天我们将创造出一种最美丽的新电影。这种电影追随着返家工人们缓慢疲惫的步伐。"[①]一旦意大利于 1945 年春天重获解放，各行各业的人士都希图告别过去的生活方式。各个政党组成了一个联合政府，试图以左倾自由思想作为新生的意大利的基础。电影工作者也都希望为这个被称为"意大利的春天"的时代作历史见证。于是，一个源于战争期间的"新现实主义"(new realism)电影现象出现了。

是什么因素使得这些影片看起来如此"写实"？原因之一是这些电影与它们之前的许多电影形成了鲜明的对照。此前，意大利电影在整个欧洲都是以它们富丽堂皇的片厂布景而著称的。但是战争期间政府的影片基地和制片厂被严重破损，无法支撑豪华的电影制作。电影工作者于是走向街头、走入农村。因为意大利长期以来掌握了给外国电影后期录音合成获得电影配音技术，工作人员因而能够现场拍摄之后再配上对白。

新现实主义的另一可贵之处是对晚近代历史的批判性审视。新写实电影系从一个"人民阵线"(popular front)的角度呈现当代故事。比如罗伯特·罗西里尼(Roberto Rossellini)的《罗马，不设防的城市》(*Open City*) 一片，其故事情节取自发生于 1943 至 1944 年冬天的事件。影片的主要人物都卷入对占领罗马的德国军队的反抗之中。互相信任和自我牺牲的精神，使得地下抵抗者曼佛瑞迪、他的朋友法兰西斯科的未婚妻皮娜，以及培托神父等人都团结在一起。这部影片把整个抵抗运动描绘为由共产党员、教会人员与广大群众组成的统一战线的斗争。

与此相似，罗西里尼的《游击队》(*Paisan*)呈现了联军进入意

① Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968), p.16.

中最著名的是维斯康蒂(Visconti)的《大地在波动》(*The Earth Trembles*)。影片描绘了一个西西里的渔民反抗渔场主剥削而发动暴动,最后又难逃惨败命运的故事。就像这一时期的其他电影一样,影片表达了对深刻的社会变迁期望的落空。

在1948年,"意大利的春天"就结束了。自由主义与左派的政党都在大选中失败。与此同时,国家正在重建。国民收入开始超过战前水平,意大利逐渐迈入欧洲经济的现代化进程。电影工业发现电影可以像商品一样输出,甚至输入美国。

回顾1942年时,身为电影工业首脑的墨索里尼看了维斯康蒂的《对头冤家》之后,勃然大怒,冲出戏院大叫:"这不是意大利!"事实上,大多数战后的新现实主义电影,都会招致类似来自战后官方的反应。这些电影对一个荒芜悲凉、艰难贫穷国家的描绘,惹恼了急于证明意大利已经走在民主和繁荣之途的政治家们。而此外,天主教教会则谴责这些影片中存在的反教权主义思想、对性爱和工人阶级生活的描绘。左派人士也攻击这些电影有悲观主义论调且缺乏明确的政治承诺。

很少有新现实主义电影广受大众的欢迎。相反,广大观众更感兴趣于席卷而来的美国电影。主管娱乐业的国务次长吉里奥·安得里欧提(Giulio Andreotti)提出一个办法,试图既阻止美国电影的发展,又遏止让人困窘的新现实主义电影。这个于1949年开始执行生效的"安得里奥提法",不仅进行进口限制和规定影片配额,而且还为制片公司提供资助贷款。然而,制片公司要想得到贷款,剧本必须经过一个政府委员会的审查批准,那些没有政治倾向性的影片,一般都能得到更大款项的资助。更为糟糕的是,一部影片可能被拒发出口执照仅仅因为它"诽谤意大利"。"安得里奥提法"开创了电影制作前的审查制度。

与这一做法差不多同时,影坛也出现了一种逐渐背离1944到1948年期间"纯正"的新现实主义的趋势。战后不久,有些电影工作者尝试通过拍摄传统浪漫片和具有地域风光特色的地方性通俗情节剧呈现新现实主义的外观。另外一些导演则探索寓言化的幻想剧方式,如德·西卡的《慈航普渡》(*Miracle in Milan*)和罗西里尼的《秘密炸弹》(*The Machine to Kill Bad People*)或历史巨片(维斯康蒂的《单国妖姬》(*Visconti' Senso*)等的创作。这时还出现

了一种"粉饰的新现实主义"(rosy Norealism)影片，混合着工人阶级的人物和1930年代风格的平民喜剧。在这样的背景下，德·西卡与柴伐梯尼(Zarattini)合作的《温别尔托·D》(*Umberto D*)描述了一名退休老人的孤独生活，几乎可以说是给官方政策一个沉重而致命的打击。影片开场于警察驱散一群领救济金的老人的示威场面，结束于温别尔托中止自杀的企图。在给迪西嘉的一对公开信中，安得里奥提指责他"这是对于祖国卑劣无耻的诬蔑，而这是一个……具有先进的社会保障的祖国"[1]。

二　叙事的创新

到了1950年代初期，新现实主义的势头已渐趋微弱。1953年在帕玛(Parma)举行的新现实主义研讨会中，记者与电影工作者开始探讨这一运动的起始及经过。大家一般认为，新现实主义并没有任何的宣言或计划，它只是对更进一步的现实主义的吁求以及对表现当代生活主题和呈现工人阶级生活等的强调。除了上述共识之外，不久之后又出现了一些具有批判性的不同意见。

其中一种观点把新现实主义看做具有政治意图的新闻影片，以抵抗行动和意大利春天期间所直接形成的政治团结为名义呼吁政府改革。另一种观点则强调这些影片的道德维度，认为这个运动的重要性建立在其影片能使剧中人物的个人问题获得普遍性意义的基础上。

法国影评家巴赞(Andre Bazin)和艾曼迪·亚费(Amede Ayfre)则提出了一个更具抽象性的理论见解，特别强调了新写实主义之使观众感受到一种日常生活之美的纪录电影风格趋向。循此观点，巴赞与亚费呼应了塞沙尔·柴伐梯尼和德·西卡作品编剧的理念，这是一种独特的，为他们所极力弘扬的新现实主义美学理念。柴伐梯尼追求一种得以表现隐藏在日常生活中的戏剧性的电影，就像去买鞋或寻找一间公寓。他坚持在所有反复出现的平凡性中呈现事件。一个美国制片人告诉柴伐梯尼，一部好莱坞电影会这样表现：一架飞机穿越头顶上空，接着机关枪开火，然后这架飞机从天而坠；然而一部新现实主义电影却会这样表现：这架飞机一次、二次、第三次飞过。然而柴伐梯尼回答道："让这架飞机飞过三次还远远不够，它必须飞过二十次。"[2]当然，这一理想很

①②Quoted in Marcus, *Italian Film in the Light of Neo-realism*, p.26.

少在新现实主义电影的创作中实现，但柴伐梯尼的设想得以使1960年代的电影工作者和理论家，创造出一种极端的“非戏剧化”(dedramatized)电影。

许多电影史家都发现，新现实主义电影的巨大影响所及，不仅因为它的政治态度与世界观，而且还因为它在电影形式上的创新。许多创新虽然也不无先例，然而新现实主义运动的国际性的声誉为这些创新带来了前所未有的关注。

典型的新现实主义电影，一般总是被认为是实景拍摄，使用非职业演员，粗糙随意的摄制组组合。虽然如此，但事实上很少有几部新现实主义电影是展现所有这些特色的。大多数室内景都是在摄影棚内布景，而且还是在精心布置的灯光之下拍制成的(图16.9)。声音几乎无一例外是后期配音，这能够在拍摄完成后进行调控。《偷自行车的人》一片中主角的声音就是由另一位演员配制的。虽然有些演出者可能是典型的非职业演员，但更为普遍的情况是巴赞所称的“混合”(amalgam)技巧，也即非职业演员与安娜·麦葛南妮(Anna Magnani)和艾多·费布里兹(Aldo Fabrizi)等明星演员的混合演出。总而言之，新现实主义对人工性的依赖，绝不亚于其他电影风格。

更进一步说，新现实主义电影大都是依据古典好莱坞风格的常规进行剪辑的。很少有新现实主义电影的影像能像《大地在波动》一片中那样展现出自觉的构图意识，几乎所有的镜头都在取景构图中体现出各种元素的均衡(图16.10、16.11)。即使是实景拍摄，影片场景也包含了流畅的摄影机运动、清晰的焦距和多层次的场面设计（图16.12、16.13)。新写

图16.10 在《大地在波动》维斯康提运用大量的海景来构图。

图 16.11 《波河上的水车》中新现实主义风格的历史景观。

实的影片一般都有一个气势恢宏的配乐，让人联想起歌剧中常常用来强调情感发展的特定场面。

新写实主义电影运动在故事叙述观念方面有了新的开拓。有时，这些影片也大量地借助于偶然与巧合，正如《偷自行车的人》中里奇和布鲁诺在他们造访过的教堂附近碰巧发现偷车贼。这种情节的发展打断了好莱坞经典电影中精心设计的事件动力链条，反映出日常生活中发生的偶然机遇，显得更为客观真实。在此倾向中，也出现了省略技法的前所未有的使用。新现实主义电影常常略过影片中我们所看到的事件发生的重要动因。正如巴赞所指出的，在《游击队》中，德国军队对农村家庭的屠杀是以一种令人震惊的突然方式揭示出来的：在一个场景中，地下游击队在原野中等待飞机，而接下来的一个场景却是游击队战士发现一个婴孩在他死去的父母身边哭叫。

这种线性情节发展的松散化处理也许最能很好地表现影片之没有答案的结局。《罗马，不设防的城市》故事进展到一半时，法兰西斯科从法西斯手中逃脱，但是剧情却不再回到他身上。在《偷自行车的人》一片的结尾，里奇和布鲁诺仍然没有找到自行车，在人群之中茫然地走着。这个家庭将怎样生活下去？电影没有告诉我们。

新现实主义电影使用好莱坞式的最终期限、约定俗成和“对话钩套”(dialogue hook)等手段连接各个场面，但结果似乎只是一连串的事件罗列。举例来说，镜头 B 连接上镜头 A，只是简单地因为镜头 B 发生的事件晚于镜头 A，而不是因为镜头 A 导致了镜头 B 场事件的发生。《偷自行车的人》的主体结构主要是围绕

图 16.12 《艰辛的米》中摄影机从这女人跨动的大腿的特写开拍。

图 16.13 然后慢慢拉升，展现出整个稻田的远景。

着寻找自行车的事件而组织成的，于是，影片也循着一天的事序流程，从早上经中午到下午而线性依次发展。

与此相似的情节表现也体现在罗西里尼第三部战后影片《德意志零年》(*Germany Year Zero*)的最后几个场景中。艾德蒙这个象征了战败后德国的道德混乱的男孩，逃离了他的家庭整日游荡于柏林街头。影片的最后十四分钟，跟踪了他从一个晚上开始直至次日清晨的行动，尤为专注于一些随意的事件。艾德蒙看着一个妓女离开她的客人，在空荡荡的街头踢石头玩，蹒跚地穿过残破建筑物的瓦砾，试图加入到其他小孩的足球赛中去，茫然地游走于城市……(图 16.14)。他从一个破败的高楼远望，当看到他祖父的棺材被抬出时，他纵身跳楼自杀。也许自杀是一个故事的落套的结尾，但是罗西里尼通过一连串似乎不经意瞥见的日常生活事件的影像化，超越了这一常见的悲剧结局。

由于新现实主义电影呈现了一些由可能并无因果关系的事件所组成的情节，致使观众无法分清哪些是“重要场面”，哪些只是“补充材料”。新现实主义电影的故事叙述倾向于把所有的事件削平到一个相同的层次上，低调处理高潮戏，并特别关注世俗化的场景设置和人物举止。巴赞曾雄辩地赞扬《偷自行车的人》是如何带着我们穿过整个罗马，又如何让观众注意里奇和布鲁诺之间不同的步子[①]。《风烛泪》(英文)中有一场戏是细致地描绘一名女佣从早上起床到开始她一天的厨房事物的过程；巴赞称赞这类对于琐碎的“细微举止”(microactions)的深入刻画，是传统的电影从来没有呈现给我们过的[②]。这种偏离正统的剧情结构的叙述取向，使得新现实主义的电影工作者把观众的注意力，吸引到构成日常生活的一些“不相关联”的细节上来。

① Andre Bazin, What Is Cinema? Vol. 2, ed. and trans. *Hugh Gray* (Berkeley: University of California Press, 1971), pp.54–55.

② Ibid., p.81–82.

图 16.14 《德意志零年》中，四处徘徊的艾德蒙听到从一座被炸的教堂里飘来的风琴声，踌躇中停下了脚步。

新现实主义电影追求容纳日常生活中所有变化不定的情绪状态。比如在《游击队》中，温和的喜剧性和悲惨的场面与充满暴力的场面交织在一起。这一时期电影中最著名的一部混合了不同情绪的影片，是《罗马，不设防的城市》中皮娜被射杀的那场戏。它体现了一种非常正统的影片风格是如何传达锐利的悲痛和扭曲变形的情绪品质。罗西里尼在一种悬疑的气氛中开始这场戏，当时德军封锁了整个公寓并开始搜寻地下游击队员。此时，培卓神父和马塞罗正假装探访一名濒死者。他们把游击队的武器藏在这个老人的床上，可是他却拒绝假装濒死者，于是这个计谋产生了非常滑稽的喜剧效果。(图 16.15) 当皮娜看着德军逮捕了她的未婚夫法兰且正把他押上卡车时，电影的情绪节奏陡变。她挣脱德军冲向载她未婚夫离去的卡车(图 16.16、16.17)。培卓神父惊讶的看着她，把马塞罗的脸藏进他的长袍里。法兰西斯科大喊"让她回来"(图 16.18)。这时突然间响起了机关枪声。在接下去的一个镜头中，从法兰西斯科的角度，可以看到皮娜已经中弹倒地(图 16.19)，冷峻的配乐开始响起。这场戏中最后的四个镜头都是以具有新闻片风格的远景镜头拍摄的：培卓神父与马塞罗跑向倒在地上的皮娜，两人蹲下跪在她的尸体旁(图 16.20)。

罗西里尼清新简洁的影片风格，使他能够很好地表现一些变化不定、诡异迷人的叙述特质。在一部古典风格的影片中，法兰西斯科可能会看到谁枪杀了皮娜然后在接下去的影片中为她寻机报仇。而在这里，皮娜却是被无名的子弹射杀的，凶手的身份

图 16.15 《罗马，不设防的城市》中，为了使老人看上去像个濒死者，培卓神父用煎锅趁他不备时将他打晕了。

图 16.16 皮娜从德国士兵手中挣脱出来。

图 16.17 皮娜奔向法兰——我们从法兰在卡车上的主观视点看她。

图 16.18 接下来的反打镜头中，法兰大声嘶喊。

图 16.19 皮娜中枪倒地——法兰的主观视点。

图 16.20 培卓神父和与塞罗悲伤地围着皮娜的尸体。

永远不会在影片中揭穿。此外，影片的情绪节奏也陡然突变，从悬疑到喜剧又到悬疑，最后发展到震惊和哀痛。更为令人不安的是，皮娜一开始是作为影片的女主角来塑造的，因而她的突然遇害所产生的震惊，对当时 1945 年的观众而言几乎没有人能接受。就像让·雷诺阿《游戏规则》一片中安德鲁·朱利奥的死一样，皮娜的死亡暗示着：在现实生活中，恰恰与电影世界相反，好人随时可能会毫无来由地死去。

新现实主义电影的风格和叙事手法影响了一个国际性的现代主义电影潮流的形成。实景拍摄与后期配音，职业与非职业演

后宁静安详地接受了丈夫的爱(《斯特隆波利火山》*Stromboli*)；一个惨遭儿子自杀之痛的母亲，把自己的一生奉献于救助痛苦的他人，但是她的仁慈竟被视为疯狂，因而被监禁于一家收容所(《欧洲，51 年》*Europa 51*)；一名感情已麻木不仁的英国妇女，发现意大利活跃得惊人，甚至意大利的地下墓穴也是如此。直到偶然经历了一次宗教游行之后，她又开始重新爱她的丈夫(《意大利游记》*Voyage to Italy*，1961)。

罗西里尼极为关注那些能够在战后生活中重新发现时间的永恒价值的杰出人物。与罗西里尼相比，安东尼奥尼的电影则关注野心和阶级地位的变迁如何可以使一个人丧失其道德良知。例如，在《爱情事件的故事》(*Story of a Love Affair*)中，男女主角几年前曾意外地导致一个朋友的死亡。而现在女的已经成为一个富有的工厂主夫人，男的则是一名巡回汽车推销员。女主角的丈夫因为对她的过去好奇而雇佣了一个侦探，结果这一调查促成了这对旧情侣的重逢。他们二人重新燃起爱情之火，于是开始计划谋杀她的丈夫。

从叙事上看，许多 1950 年代初期的意大利艺术电影都采用诸如新现实主义的省略和开放的结局等常用手法。尤其是，对个体人之精神状态的关注使得罗西里尼与安东尼奥尼采用了来自新现实主义的关注日常生活事件的“去戏剧化”手法。至此一部影片的情节可能就是由一些随意的对话场面，一些展现人物对周围环境的反应的场面，仅仅走过、或开车驶过一个地方的场面等混合而成的。

“去戏剧化”影片的典范之一是罗西里尼的《意大利游记》。影片中凯萨琳与丈夫争吵的场面与她在他们别墅附近风景地远足的画面交替穿插。远足的片段暗示着她对浪漫爱情的渴求，对性爱角色的困惑，以及对能有一个小孩的希望等，她也逐渐认识到自己婚姻的枯竭乏味。《意大利游记》昭显了这样一种电影创作类型：它不以复杂精致的情节来建构场面，而是以一些随意的、“非戏剧化”的，能够揭示人物的复杂情感和有着难以言传之意味的偶然事件来建构场面。

《意大利游记》中博物馆中的一场戏，以其冗长的摄影机运动而著称，而这正是 1950 年代初期意大利电影风格发展的一个特

图 16.21 《大路》中，洁索米纳茫然地坐在路边，不知何处出现了一支沿着田埂前行的乐队。

征。越来越多的导演开始使用步调缓慢的推轨镜头，以探索具体环境中的剧中人与人之间的关系。安东尼奥尼 1950 年代初期的电影就以很长的长镜头拍摄把这一趋势推到极致。一场戏可能只由两三个镜头组成，每个镜头都异乎寻常地持久，如《爱情事件的故事》平均每个镜头持续三十四秒；《不带茶花的女人》(*The Lady without the Camellias*)平均每个镜头的长度持续几近一分钟。有时一场戏甚至可以用单镜头来处理，如《爱情事件的故事》中的“段落镜头”(sequence shot)。

自 1950 年代初期以后，大多数意大利的所谓“精致”电影都聚焦于个人问题。电影工作者不再通过描述群众性的斗争来记录历史性时刻，而是深入探索当代生活对于中产阶级与上层阶级的心理影响。

与此不同的另一创作意向，是电影工作者可以以一种更富有诗意的方式来处理中产阶级与下层阶级的题材，正如费里尼(Federico Fellini)在自《杂技之光》(*Variety Lights*,1950,与拉陶达 Lattuada 合作导演）开始的系列影片所做的那样。在费里尼 1950 年代的影片中，新现实主义主题或题材的影片都被散发着一种抒情的，几近神秘的特质。例如《大路》(*The Road*)就是费里尼的一部关于无辜受害者的轶事的影片，有着一种寓言式的单纯性。流浪的卖艺人森帕诺和洁索米纳住在贫穷荒凉的乡下，但是乡下有时也会露出神秘的一面(图 16.21)。马克思主义影评家攻击费里尼背离新现实主义的道路。然而费里尼却声称自己仍然忠实于新现实主义的“诚恳”的精神。无论如何，费里尼的影片，与罗西里尼及安东尼奥尼的影片一样（甚至是有过之而无不及），都使意大利的电影拍制从新写实主义的逼真性追求，转向一种想像丰富而寓意朦胧含混的电影。

四　影响的个案分析：一个西班牙的新现实主义？

西班牙提供了一个研究意大利新现实主义的深远影响的一

个醒目个案。初一乍看，似乎没有任何国家会比西班牙对新现实主义电影的动向更加漠不关心。佛朗哥的势力在1939年内战中取得胜利之后，很快就建立起一个法西斯的独裁政权。第二次世界大战后，西班牙逐渐重返国际社会，但是直到1970年代中期之前，它还是一个独裁国家。

西班牙的电影工业受一个专门检查电影投拍前的剧本的政府机关控制，所有的影片都要求必须以“官方的”卡斯堤尔(Castilian)方言配音，这促成了政府对新闻片与纪录片的垄断。佛朗哥政府要求一种忠诚、尽责、爱国的沙文主义电影。这导致了一连串的内战影片、历史史诗影片、宗教影片和文学改编影片(包括一部名为《拉曼加的堂·吉诃德》*Don Quixote de la Mancha*, 1947)的影片，此片把佛朗哥比做堂·吉诃德这位理想的英雄)等的纷纷出笼。此外，西班牙电影工业还出产一些不太著名的影片如通俗歌舞片、喜剧片和斗牛影片等。西班牙本土电影工业也为配合联合制作和出走制作的拍片计划提供拍片场地。

尽管如此，到1950年代初期，电影工业界的逆流也逐步明显。1940年代最大的制作公司CIFESA，因为过度投资高预算的拍片计划而破产。作为对这种超级拍片趋势的反动，几部低预算投入的影片(其中最为著名的是《田中犁路》(*Furrow*, 1951)开始处理社会问题题材，有些影片还采用了实景拍摄和启用非职业演员等新现实主义电影手法。在创立于1947年的电影学校IIEC，学生们还可以看到一些禁止公映的外国影片。在1951年举办的一个意大利电影周期间，IIEC的学生观赏了《偷自行车的人》、《慈航普渡》、《罗马，不设防的城市》、《游击队》和《爱情事件的故事》等影片。此后不久，几个IIEC的毕业学生创办了一个名为《客观》(*Objectivo*)的杂志，对新现实主义电影的创作观念进行探讨。

新现实主义电影带来的直接而迅急的影响，最为明显地体现在崛起于1950年代的两位最著名的西班牙导演鲁易斯·加希亚·勃兰加(Luis Garcia Berlanga)和黄·安东尼奥·巴尔登(Juan Antonio Bandem)的创作中。他们是被人称为“二B”(B&B)而逐渐为人所知的，他们都是IIEC的第一届毕业生，而且曾在1950年代初期合作拍摄过多部影片。《欢迎马歇尔先生》(Welcome, Mr. Marshall, 1951)由巴尔登编剧勃兰加执导，是一部会让人想起德·西卡《慈

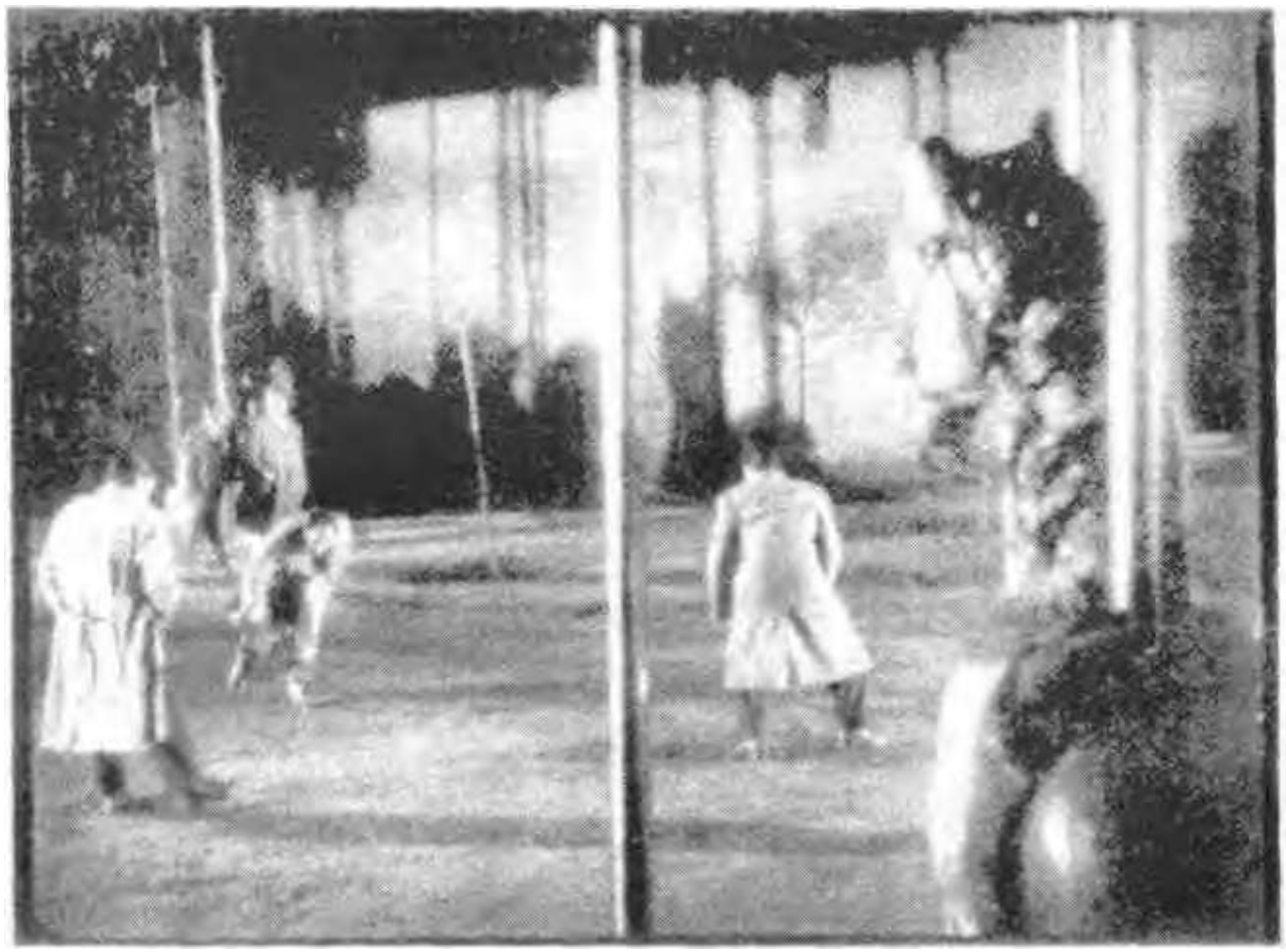


图 16.23 《大街》中，小镇上的年轻浪荡儿。

利电影发展的影响。《大街》对小镇的狭隘性与大男子主义自我中心的尖锐批评，会让人想起费里尼的《流浪者》，当然，它没有费里尼那种自我沉醉式的幽默感（图 16.23）。同样，《骑车人之死》一定程度上是脱胎于《爱情事件的故事》。《骑车人之死》甚至启用了安东尼奥尼这部影片的女主角露西亚·鲍茜（Lucia Bose）担纲主演。巴登的故事情节展示了一个富人妻子与一名大学教授之间的爱情纠葛，他们的隐秘爱情由于他们的车子撞死了一个骑车人而粉碎破灭。为了掩盖罪行，他们发生了矛盾。在影片的最后，富人妻子在事故发生地有意撞死了他的情人。巴尔登的剪辑创造出对情节发展和事件叙述的某种主观评论，而他以深焦镜头拍摄的风景画面来隔离主要角色的构图，则不免让人想起安东尼奥尼（图 16.24）。

随着勃兰加、巴尔登等人作品受到世界性的瞩目，一种另类的西班牙电影文化也适时浮出地表。电影社团在许多大序持续出现促成了 1955 年的萨拉曼加（Salamanca）会议。这个会议聚集了电影工作者、影评人、学者等，一起探讨国家电影的未来。巴登公开谴责西班牙电影为“政治上无能、社会上虚假、智力低下、美学品位空洞；而工业上则是病态的”。在此攻击性言论之后，巴尔登

图 16.24 《骑车人之死》剧照。这里表现出一种安东尼奥尼式间离效果和莫名无序的构图风格。

很快就在拍摄《大街》时被逮捕，最后还是在引起国际性抗议之后才获释放。

萨拉曼加会议并未动摇电影工业，然而却有力地鼓舞了电影工作者挑战官方政策的极限。这种抗争行动得到了成立于 1951 年，而且拍制了《欢迎马歇尔先生》一片的制片公司 UNINCI 的帮助。1957 年巴尔登加入到这家公司的导演群体中，而且马上说服布努埃尔返回西班牙拍电影。西班牙政府欢迎布努埃尔回国，而且其剧本仅在一点小修改之后就获得了通过（布努埃尔声称这点小修改是对他剧本的改进）。布努埃尔的《维里迪安娜》(*Viridiana*) 在戛纳电影节获最高奖，但当教会宣称此片亵渎神明时，政府随即禁演了这部西班牙战后最著名的影片。UNINCI 制片公司也因而招致解散。至此，由于年轻的电影工作者和影评人离经叛道得太远，故而西班牙新现实主义的实验也就到此终结了。

第十七章　战后欧洲电影:法国、北欧及英国

第一节　战后十年的法国电影

一　"优质电影"传统

法国战后第一个十年的电影，被一种由一位影评人在 1953 年时所提出的"优质传统"的电影所主导。一开始,这个术语涵盖面很广,但它很快就被用以指称某些特定的导演和剧作者。

"优质传统"致力于营造"高尚"的电影。这种电影主要依赖于经典文学作品的改编。编剧的作用常常被看做等同于导演甚或超过导演。电影往往启用超一流的明星,这些明星有的来自于一流的剧团。这些电影常常沉迷于浪漫主义的气氛之中,尤其沉迷于类似于为战前诗意写实主义所特有的那种低迷气氛。在这些电影中,恋人们总是一再地发现自己身处于一个冷漠且充满恐惧感的社会环境中;此外,他们的爱情绝大多数以悲剧收场。影片中的女性总是出奇地完美化,并且显得非常神秘而无法接近(图 17.1、图 17.2)。就风格言,大多数所谓"优质传统"的电影,很像好莱坞的 A 级浪漫剧或一些英国电影，如《凯旋门》(*Arch of*

图 17.1　《田园交响曲》剧照。正如许多优质电影一样，影片聚焦于男主角被女主角远远的身影所吸引的瞬间。

图 17.2　《肉体的魔鬼》(*Le Diable au corps*) 剧照。深夜，女主角伫立在码头等她的爱人，摄影机缓缓地推向她，海浪在她的身上泼起阵阵柔光。

Triumph,1948)和《相见恨晚》(*Brief Encounter*,1945)。所有电影制片厂电影生产的资源——豪华的布景、特技效果、精心布置的灯光、豪华的服装——都被用来强化这些满溢热情与忧郁的优雅故事。

从某种角度看,这种"优质电影"是占领时期传统的延续和发展。法国电影工作者擅长于一种具有极强的文学性的、在影棚中制作完成的浪漫主义风格影片,这种趋势在马赛尔·卡尔内与雅克·普佛瑞合作完成的《天堂的儿女们》(*Children of Paradise*)中登峰造极。毫无疑问,最著名的优质电影之一是卡尔内与普佛瑞战后合作的第一部作品《夜之门》(*Les Portes de la nuit*,*Gates of the Ninght*,1946)。在这部关于战后生活的寓言性的电影中,一对年轻情侣为了逃离一个强迫女子为其情妇的黑市商人的控制而在黑夜中四处奔波逃亡。他们遇到了一个预言命运的流浪汉,不断地警告他们。这是一部耗费巨大的影片,虽饰以庞大的街景和人造瀑布,但票房却遭致惨败。卡尔内与普瑞佛此后也不再继续合作拍片,但卡尔内仍然坚持致力于创造一种象征化的电影,其中最著名的是《梦的钥匙》(又译《朱丽叶特》*Juliette* 或者 *the Key of Dreams*,1951)。

由让·奥仁查(Jean Aurenche)与佩里·鲍士特(Pierre Bost)两人组成的编剧搭档是在当时的优质电影中较为成功的一个范例。他们在占领时期就开始创作,随即在战后迅速崛起。他们改编了左拉等著名作家的经典作品,从而成为优质电影编剧的典范。他们的《田园交响曲》(*Pastoral Symphony*,1946)改编自安德瑞·吉达(Andre Gide)的小说,演绎了一对父子同时爱上一个失明女子的致命的爱情故事。在《肉体的魔鬼》(*Devil inthe Flesh*,1947)中,他们运用倒叙手法,讲述了另一个青春恋情失落的故事。影片中,当人们欢庆第一次世界大战结束之时,年轻的弗朗西斯想起了他与一个军人未婚妻玛莎的恋情。就在这名军人退伍返家时,玛莎也死于生产弗朗西斯的小孩。《肉体的魔鬼》巩固了演员杰拉·菲利普(Gérard Philipe)的明星地位,同时也成为导演克劳·奥坦·莱拉(Claude Autant Lara)战后的第一部成功之作。从此奥仁查与鲍士特更是经常与奥坦·莱拉合作拍片。

绝大多数的英语观众是通过观看由雷内·克雷芒(Rene Clement)执导的《禁止的游戏》(*Forbidden Games*,1952)而接触到奥

冈斯和让·爱浦斯坦仍然继续创作。但这些导演的作品中除了爱浦斯坦的《狂风的大师》(*Le Tempestaire*, *Master of the Winds*, 1947)之外,影响都不大。更为引人注目的是一群于1920年代末和1930年代初进入影坛的中间一代的导演。如朱利安·杜维威尔、雷内·克莱尔、迈克斯·奥佛斯、让·雷诺阿等曾经飞赴好莱坞的导演,都在大战结束之后回到祖国。

回归祖国事实上并未激活杜维威尔的影业生涯,然而,其他一些流亡归国的导演都重新树立起他们的声望。他们的电影表现出一种不同于优质电影的特点,即像老到的导演们一样都不受制于编剧,而是信任一些助理和技术人员群体,这样反而使他们能够表现出自己的个性。

例如,在英国和好莱坞成绩平平的克莱尔,回到法国后导演了七部剧情长片。几乎在所有这些影片中,他都借助于里昂·巴萨克(Léon Barsacq)的场景设计(就像他1930年代借重雷萨尔·密尔森/Lazare Meerson的场景设计一样)。回国之后,克莱尔以《沉默是黄金》(*Le Silence est d'or*, *Silence is Gold*, 1947)一片中以建立了一种本土传统的连戏风格。墨里斯·查伟立尔(Maurice Chevalier)在影片中扮演一名世纪转折时期,正在执导一部爱情电影的制片人兼导演。克莱尔稍后的作品都延续了他轻松喜剧的风格,然而其中也有几部追随优质电影流行风格的戏剧片。纵观其作品不难看出,克莱尔还延续了他早年作品中一些轻快的丰富性,而且常常对默片表达致敬。

让·雷诺阿是战前流亡国外的导演中最后一个返回法国的。战争结束之后,他曾继续住在比佛利山庄十几年,偶尔还到洛杉矶大学任教。在战后为RKO拍了一部影片之后,他又接连完成了两部跨国电影——《河》(*The River*, 1951)和《金车换玉人》(*The Golden Coach*, 1953),而后才是在巴黎拍了《法国康康舞》(*French Cancan*, 1955)。这部影片成为雷诺阿战后第一部广受欢迎的作品。接下来的一些影片则受欢迎程度差一些,这包括《艾伦娜和男人们》(*Elena et les hommes*, 1956)、《寇迪利尔博士的遗言》(*The Testament of Dr.Cordelier*, 1959)、《草地上的野餐》(*Picnic on the Grass*, 1959)和《逃兵》(*The Elusive Corporal*, 1962)等。他为法国和意大利电视台拍摄的最后一部影片是《让·雷诺阿的小戏剧》

(*The Little Theatre of Jean Renoir*, 1970)。不拍电影时,雷诺阿(如同维斯康蒂和伯格曼)活跃于戏剧界,写作舞台剧本并执导。

战后有一段时间,雷诺阿的声望曾经黯然失色。法国电影俱乐部曾在1940年代末期,对于雷诺阿的创作进行了回顾。1952年1月的《电影笔记》杂志也借《河》的推出而重新评论其作品。在杂志上,巴赞发表了一篇重要论文《法国的雷诺阿》来研究他,文章论述了雷诺阿对法国电影所作的独特贡献。1950年代对雷诺阿作品的评价日见上升。在1958年于布鲁塞尔举办的一个世界博览会中,影评家论坛投票推举《大幻灭》为有史以来最好的十二部影片之一。接着修正过的《游戏规则》于1965年再次上演并获得了国际性的好评。自此以后,《游戏规则》就一直被人们看做电影史上最伟大的作品之一,许多影评家也宣称雷诺阿是最为卓越的电影艺术家。

但对雷诺阿战后的作品,却没有几个人持如此之高的评价。当许多导演仍在探索雷诺阿1930年代就有所偏好的深景镜头的场面调度和复杂的摄影机运动时,他却完全抛弃了这些技巧并发展出以演出者为中心的简单、直接的风格。雷诺阿强调长期的排练和对角色的细心培养,自始至终以一种更为扁平而正面的方式进行场面调度,这尤其表现在《金车换玉人》这部对意大利古典戏剧表示敬意的作品中。在拍摄《寇迪利尔博士的遗言》时,雷诺阿探索以电视多机拍摄的方式进行拍摄,借以保持演员表演的连续性。虽然雷诺阿并不像罗西里尼在其历史影片中那样用长镜头方式拍摄,但在《草地上的野餐》中,也广泛使用了伸缩镜头和远镜头取景等技巧,这使得当摄影师摇拍时,能够给与演员们以一定的动作自由度。雷诺阿最后一部电影作品的最后一个镜头是片中全体演出人员对着摄影机鞠躬(图17.4)。

图17.4　《草地上的野餐》剧照。这是雷诺阿最后一部电影的最后一个镜头。

与这种剧场式的直接性相伴生的是一种更为宁静的生活景象。雷诺阿宣称在他拍摄影片《河》时学到了一种新的人生观:"我所惟一能带给这个不合理、不负责任、残酷的世界的东

图 17.5 《河》中三个女孩正在期待着新生命的诞生。

西，就是我的爱。”[1]雷诺阿的作品在自然感性崇拜与艺术沉思之间取得了平衡。《草地上的野餐》嘲讽了人工授精并歌颂了无拘无束的热情。而《寇迪利尔博士的遗言》则表现了干预作为自然之化身的博士的荒谬后果。

影片《河》中混合着艺术与自然的主题。这是一个关于三个成长于孟加拉河边小镇的年轻姑娘的故事。哈丽特会写诗会编织故事，她从一个成人的优越视点叙述电影的故事。年龄最大的法拉丽迷恋着一个受伤的美军退伍军人。而父亲是英国人、母亲是印度人的曼兰妮，则默默地接受了她在印度社会里的角色，并且劝说痛苦的军人“接受任何现实”。雷诺阿细腻地平衡西方文化与印度文化，把三个女孩梦想的情节与印度社会周而复始的仪式进行了对比。三个女孩在生命的周而复始中步入成年：一个小弟弟死了，一个小妹妹又出生了。影片的最后一个镜头是摄影机越过正在不安地等待着婴儿的第一声哭叫的三个女孩(图 17.5)。当自然的节律构成为日常生活中永无休止的热情时，日夜不息的河水成了画面影像的中心。但西方人只能通过艺术获得这种生活真谛，正如哈丽特的诗歌所蕴涵的诗思：

河水不舍昼夜，万物周而复始。
(The River runs, the roud world spins;)
从黎明到灯火阑珊，从午夜到日上中天。
(Dawn and lamplight; midnight, noon.)
日月如梭，星月满天之后必然是黎明。
(Sun follows day. night, stars, and moon;)
白日将尽又何妨？那是又一轮新的开始。
(The day ends, the end begins.)

如果说雷诺阿是把艺术视为进入自然的门径，那么，让·考克多(Jean Cocteau)则是把自然看做通向神话传说和超验世界的方

① Christopher Faulkner, *The Social Cinema of JeanRenair* (Princeton, N. J.Princeton University Press, 1986), p.170.

式。

考克多始终认为自己最佳角色是一个诗人，而实际上他的创作包括小说、舞台剧、论文、绘画、舞台设计和电影等多种门类。他几乎被深深卷入一次大战后所有法国最重要的前卫艺术发展：如迪亚吉列夫(Diaghilev)的芭蕾、毕加索的绘画、萨堤(Satie)、斯特拉文斯基(Stravinsky)以及六人组(Les Six)的音乐，还有有声电影早期阶段的实验电影。经过了十几年的舞台工作之后，考克多在占领时期开始剧本创作(如戴兰诺 Delannoy 导演的《永远的回归》*L'Eternal retour*，1943、布莱松 Bresson 的《布洛涅森林中的贵妇们》*Dames du bois du Boulogne*，1945)。

战后，考克多重新开始投入电影创作。考克多与作曲家乔治斯·奥利(Georges Auric)和演员让·玛莱斯(Jean Marais)时不时进行合作，执导了《美女与野兽》(*Beauty and the Beast*，1945)、《双头鹰》(*The Egle with Two Heads*，1947)、《可怕的父母》(*Les Parents terribles*，1948，改编自他自己的戏剧作品)、《奥菲斯》(*Orpheus*，1950)和《奥菲斯的遗言》(*Testament of Orpheus*，1960)。这之中多数是自觉追求"诗意化"的作品，这些作品试图创造出一种与日常现实隔绝的神奇世界，而且通过发人深省的象征符号传达出虚构和想像的真实。

如果说《美女与野兽》是一部把神话传奇故事搬上银幕的典型个案的话，《奥菲斯》更无疑是考克多此一时期最具影响力的影片。这部影片自如地把希腊神话中一个叫奥菲斯的诗人试图救妻子艾丽戴丝起死回生的故事"现代"化：奥菲斯生活于当代的巴黎，拥有相爱的妻子和舒适的中产阶层房子。然而后来他却着迷于一个开着黑色轿车穿行于巴黎市区的公主。这个公主似乎已经俘获过一个已经死去的叫奇吉斯特的诗人，而他神秘的诗歌就在车内收音机播放着。这个公主是一个死亡的使者，她爱上了奥费斯，抓走了艾丽戴丝。在这个纯粹考克多式的个人神话中，诗人成为了一种迷人的存在，诗人可以通过对死亡的挑逗游戏来发现神秘莫测的美。

在《奥菲斯》中，考克多通过激动人心的电影手段创造出一个幻想的世界。影片中的"来世"(afterlife)或是"幻界"(la Zone)是一个工厂废墟的迷宫，通过探照灯光线的扫射，仿佛突然又变成了

图 17.6 《奥菲斯》:镜子作为入口和窗帘。

一个被炮弹炸得惨不忍睹的城市和一座监狱。死去的人可以一转身而活回来，而慢动作则用来表现通向死亡世界的旅途——一种漂浮不定的、梦游般的旅途。同时，镜子成了死亡与生命之间的通道。如有一个镜头是奥菲斯戴上具有魔术手套之后，穿过镜子的如流水般颤动的帷幕(图 17.6)。

很明显，考克多想像出的这些丰富影像，都能转换为许多不同的媒体。这正如他所深信的那样，诗人不仅只是一个写作者，而应该是一个能够通过任何想像的方式创造神奇的人。考克多对电影的兴趣具有典型的代表性。因为许多富有创造力的法国作家如让·保罗·萨特(Jean-Paul Sartre)、克劳·默里艾(Claude Mauriac)、法朗苏瓦·沙根(Francoise Sagan)和雷蒙·奎诺(Raymond Queneau)等都对电影抱有强烈的兴趣。此外，考克多还自觉地(甚至可以说是固执地)进行一种执著于私人视野的电影的探索，这都影响了新浪潮的导演和美国的前卫电影。

虽然如上所论述的克莱尔、雷诺阿和考克多等导演，都在战后的创作中鲜明地再现并进一步强化了他们各自的独特性，但并没有人表现出对优质电影传统的激烈的挑战。也许，优质电影的传统实在是太强大了。

三　新一代独立导演

在 1953 年的电影资助法案中，有一项条款的内容是鼓励艺术性电影短片的拍摄。一些电影工作者因而受益良多。这些人中最引人注目的是青年一代的导演，如阿伦·雷乃(Alain Resnais)、乔治·弗朗叙(Georges Franju)和克利斯·马克(Chris Marker)都从拍摄富有诗意的纪录片开始他们的电影生涯。亚历山大·阿斯特吕克(Alesandre Astruc)以一部爱伦·坡(Poe)式的、没有对白的象征化影片《绯红色的帷幕》(*The Crimson Curtain*, 1952)开始其影业生涯。艾格尼·瓦妲(Agnes Varda)的剧情短片《海角》(*La Pointe courte*, 1954)具有一种地域性的写实风格，容易让人联想起《大地

在波动》，然而它也展现出抽象的构图，以及风格化、跳跃性的对话剪辑。从阿斯特吕克与瓦妲的作品中，我们可以感受到新浪潮的第一波涌动。

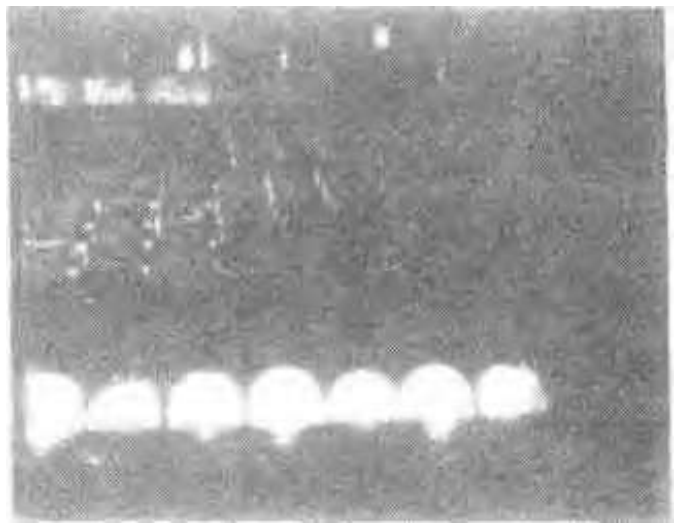


图 17.7 《可怕的孩子们》：一个场景以直接面对剧院开始。

图 17.8 摄影机反拍一个窗帘，看上去好像透过一个窗户。

图 17.9 然后摄影机让我们看到孩子们的卧室。

这个时期对于主流电影更为重要的，是一位头戴宽边牛仔帽、特行独立的让·皮埃尔·梅尔维尔(Jean-Pierre Melville)。他是美国文化的狂热爱好者，并且为了表示对赫曼·梅尔维尔(Herman Melville)的敬意而改了自己的名字。1946 年，他成为一名制作人，但更重要的目的是要成为导演。他以一个独立制片人的身份工作，最后拥有自己的制片厂。他既制片、导演，又编剧、剪辑，甚至偶尔还在自己的影片中出演。为此他曾经辩称自己一直没有足够的职员以组成一个像样的，长长的演职员表。

梅尔维尔的第一部影片《大海的沉默》(*The Silence of the Sea*, 1949) 在今天看来可称得上当时最具实验性的作品之一。德国占领期间，一个德国军官被指派与一名老人和他的外甥女同住。这个军官阻止他们与其他法国人的交流，并试图与他们交谈。但他们绝不理会他，而且从不当他的面讲话。紧张的沉默气氛几乎包围每一场戏。在这样的氛围中，即便是最细微的声音，尤其像墙上挂钟的滴答声都变得清晰可闻。画外音常常大胆地重复画面所呈现的影像的含义，甚至借用类似于“然后他说……”这样的台词来代替常规情况下的剧中对话。德国军官被他们搞得疲惫不堪，自己也越来越陷入沉默，

而且在这座房子之外，他甚至无法自由自在地与朋友交谈。最后他离开时，老人的外甥女面无表情地看着他，最后终于说了一句："再见。"

梅尔维尔改编自考克多小说的影片《可怕的孩子们》(*The Terrible Children*,1950)，同样为类似的一种天马行空式的自由潇洒的手法所主导。这部电影也有一个画外音解说(系考克多本人的配音)，这个声音时不时穿插于剧中人物的对话之间，几乎成为一个对话的参与者。梅尔维尔对于考克多个人神话风格的追求极为敬重，影片开场的雪球大战除了让人想起考克多的《诗人之血》(*Blood of a Poet*,1932) 之外，也赋予这部作品以一种自觉意识到的剧场特质(图 17.7-17.9)。剧中人物注视着镜头或对着镜头讲话，而且梅尔维尔偶尔也会把剧中的言行举止处理成像是发生在舞台上。《可怕的孩子们》典型地代表了战后现代主义电影对于电影与其他艺术之间的关系进行重新思考的意向。

梅尔维尔因为一些冷峻、简洁的盗匪影片如《纵火者鲍伯》(*Bor le flambeur*,1955)、《告密者》(Le Doulos,1962)、《第二次呼吸》(*Le Deuxieme souffle*,*Second Breath*,1966) 和《武士》(*Le Samourai*, *The Samurai*,1967)等而获得更大的名声。几个面无表情、身穿防水大衣、头戴窄边帽子的男人，穿过灰暗的街道，在一个钢琴酒吧里碰头。他们的表情几乎彻底冷漠，举止看来则像是一群看过太多美国黑色电影的人：开着美国私家车，发誓互相忠于同伴，分工行动准备大干一场。梅尔维尔仿佛静静地注目于他们，就好像这群枪手彼此打量对方或瞪着他们自己的背影，或者是无所谓地意识到一笔大买卖已经功败垂成。

图 17.10 - 图 17.11 《纵火者鲍伯》中抢劫案的两种不同版本。

这些影片充斥着大胆华丽的技巧——如手提摄影、长镜头和简易的现场灯光拍摄。梅尔维

尔也在叙事上进行试验。如《告密者》的情节有意省略掉一些至关重要的场面，这就误导我们以及影片中的其他枪匪都错误地判断主角的行为动机，以为他背叛了其同伴。《纵火者鲍伯》中有一段"假设的"片段，并配以画外音说道："鲍伯的计划，就是这样展开的。"接着我们看到了赌场的抢劫在无声地进行（图 17.10），但这与实际上发生的抢劫情形却有着很大的不同（图 17.11）。

梅尔维尔喜欢看电影。他曾说过："当一个电影观众，是全世界最好的职业。"[1]他的许多作品是对美国电影表达致意，而他也给法国电影带来一些好莱坞 B 级片中的那种大胆创新的活力。如果我们说雷诺阿是新浪潮之父的话，那么梅尔维尔可以说是新浪潮的祖父了。

这一时期对电影的叙事结构和声音实验作出贡献的是另外两位重要导演——布莱松和雅克·塔蒂（Jacques Tati）。在其占领时期作品之后的十年时间里，布莱松只导演了两部影片，即《一个乡村牧师的日记》（*Diary of a Country Priest*，1951）和《死囚越狱》（*A Man Escaped*，1956）。初一乍看，布莱松电影对文学资源的倚赖，以及他热衷于与著名作家合作写对白的倾向，都容易让人把他与优质电影连在一起，而他对宗教题材的兴趣，也在法国战后复兴天主教时期引发强烈的共鸣。虽说如此，事实上他对电影拍制的取向绝对是非常之新奇独特的。

布莱松的电影所显现的影像并不多，但却意蕴丰富。他的影片中许多特别重要的事件通常是在画外或是在一些跳过省略的片段里发生。他坚持对脚、手和物作特写镜头的处理，这使他省去了传统的镜头组接方式，剧中人物也避免了互相对视。当布莱松的电影出现四目相遇凝视时，通常就是高潮来临的时刻。布莱松电影中断裂性的剪辑、短暂的场面、简洁的推进和拉出镜头，以及简洁凝练的对白声音，都需要观众高度的全神贯注。全神贯注的回报，是观众得以在对剧中人物经验的透视与对他们的内心状态仍然感到难以捉摸而神秘莫测这两者之间取得非凡的平衡。布莱松对身体细节的强烈关注常常能够为心理分析提供材料。布莱松电影风格所展现的神秘感和暧昧性证明非常适合于他用以表现那些在精神或肉体的折磨中痛苦挣扎的孤寂个体。

在塔蒂的作品中就看不到这种基督教题材的电影。比布莱松

① Rui Nogueira, ed., *Melville on Melville* (New York: Viking, 1971), p.64.

图 17.13 《于洛先生的假日》剧照。蜜蜂侵扰位于前景的山顶上的农夫。

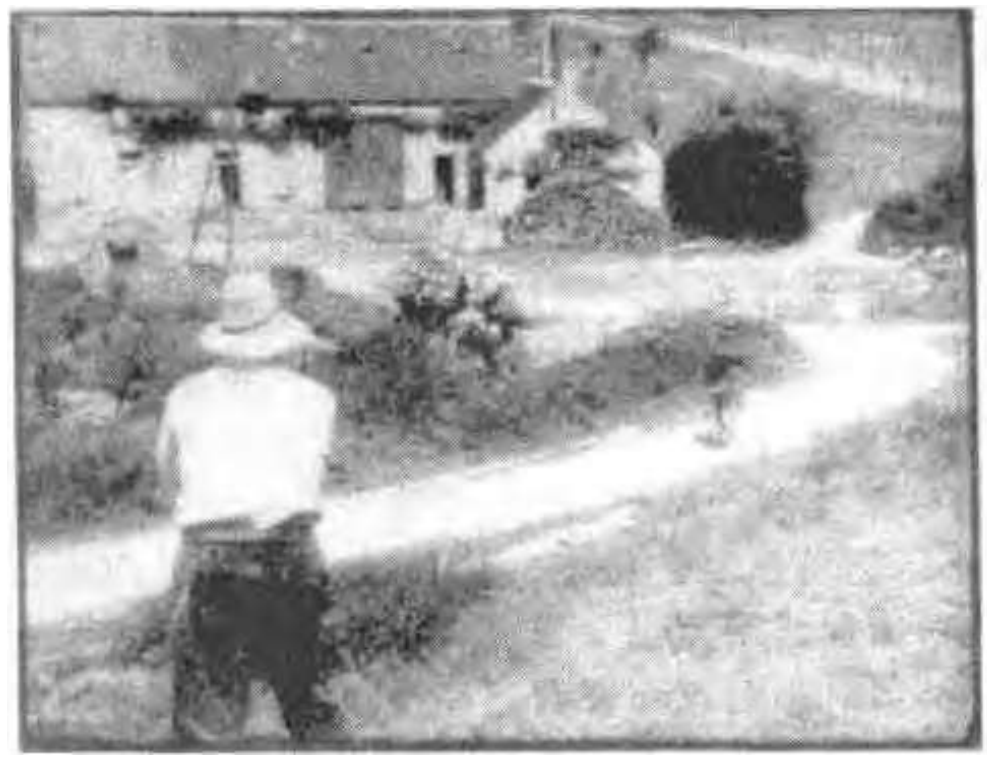


图 17.14 《于洛先生的假日》剧照。蜜蜂又飞向弗朗西斯科。

蒂有时也在精心设计的远镜头构图中安排一个戏剧性的细节（图 17.12、17.13、17.14）。在这些镜头中，塔蒂还用像梅尔维尔和布莱松一样精确的音响效果，引导观众的注意力。比如，《于洛先生的假日》一片总是被诸如于洛汽车嘎嘎作响的撞击声、旅馆餐厅旋转大门低沉的转动声，还有乒乓球滚进旅馆客厅时发出的空洞清脆的弹跳声等音响所充斥塞满。

毫无疑问，优质电影传统催生并出产了一种艺术性的电影，但我们却能强烈感受到这种艺术电影现代性的严重缺乏。文学名著的改编仍然在主流电影拍制的惯例中继续流行。尽管这样，像雷诺阿和考克多，正如我们所看到的那样，坚持以表达个人视野为己任，这有力地表明，一个强有力的导演凭借其个性是有可能突破传统的。这些导演，再加上梅尔维尔、布莱松和塔蒂，把法国电影推到了战后现代主义电影潮流的先锋性的位置。

第二节　北欧的复苏

丹麦与瑞典无疑是北欧最具影响力的两个电影生产国。就像意大利新现实主义和法国战后电影一样，这两个国家也是从战争期间开始致力于1940年代艺术电影的创作的。

德国在1940年入侵丹麦。德国占领期间最重要的一部电影，是德莱叶(Carl Theodor Dreyer)为丹麦最大的影业公司帕雷典(Palladium)拍摄的《愤怒的日子》(*Day of Wrath*,1943)。这部影片风格阴郁低沉，探索在一个17世纪的村庄里的巫术和宗教信条，代表了德莱叶经过几乎二十几年之久以后，重返丹麦的剧情片创作。这部影片引起了一阵骚动，而且普遍被认为是一部反纳粹的寓言电影。这部影片在战后于海外上映时，也引起不小的争议，但更主要的是聚集在影片庄严凝重的节奏、收敛的技术（图17.15），以及它的具有挑逗性的暧昧风格。《愤怒的日子》使德莱叶重新确立了他在国际影坛的位置。

瑞典并未遭到纳粹侵略，然而瑞典的中立政策，几乎把所有可能具有政治宣传性质的外国影片都拒之门外了。缺少竞争也鼓励了本土电影工业的发展。

战争刚一结束，丹麦和瑞典的电影事业也获益子斯堪的那维亚迅速的恢复。丹麦的剧情片年产量平均在十五部到二十部之间，而瑞典则超过一倍之多。这一数量虽然比战争时期的高峰要低，但对小国家而言则已经是极为可观的了。北欧地区高质量的电影，其制作经费相当低廉。几家坚持以小笔预算、短期拍摄进度的方式进行制作的大型公司控制了整个电影生产。

图17.15 《愤怒的日子》中，强烈的明暗对比和舒缓的表演节奏。

除了德莱叶，战后十年北欧斯堪的那维亚地区最有名的导演都是瑞典人。像斯约史特洛姆(sjöström)与史提勒一样，这些导演大多与瑞典深厚的剧场传统有紧密的关系。19世纪后半期，挪威的易卜生(Henrik Ibsen)和瑞典的斯特林堡(August

Stindberg）使得北欧的戏剧举世闻名。这两位剧作家都具有鲜明的追求幻想和表现主义的倾向。他们的戏剧常常通过复杂的象征来暗示人物的情感状态。斯特林堡还发展出一种被称为“室内剧”(chamber play)的亲切心理戏剧(intimate psychological drama)。这种室内剧通常在小型剧场——通常是一个单独的房间内——置景与演出，这使得观众与演员靠得很近。在这一现代主义潮流中最具影响力的两位导演是阿尔夫·斯约堡(Alf Sjberg)与英格玛·伯格曼(Ingmar Bergman)。

图 17.16 《天国之路》中明暗对比鲜明，富有表现主义风格的布景。

图 17.17 《折磨》剧照。学校的恐怖的、似乎无尽头的阶梯在城市的街道中出现。

斯约堡在 1929 年拍了一部电影之后，成了斯德哥尔摩皇家剧院(Royal Daramatic Theatre)的主要导演。1939 年，他重返电影创作并且在战争期间完成了几部影片。其中最具原创性的一部是《天国之路》(*The Heavenly Play*, 1942)，这部影片充满默片时期自然主义风景的传统和象征性的戏剧(图 17.16)，从而创造出一个关于新教徒自我救赎的，充满幻觉的寓言故事。

由伯格曼编剧的《折磨》(*Torment*, 1944)在瑞典以外地区似乎更具影响力。影片描述一名高中学生受到绰号卡利古拉(Caligula)的拉丁文老师的折磨，后来发觉此人不仅是个好色之徒、纳粹的支持者，而且还是一个凶手。《折磨》有一种对青少年叛逆行径的深刻同情，这不仅来自于它相当概要的故事，也来自于影片源于德国表现主义的视觉风格。故大的建筑物和长长的、轮廓坚硬的影子，把整个城市变成了一座监狱(图 17.17)。影片中又矮又胖的卡利古拉，圆滚滚的体型和滑稽的举止，好像是一个战争时期的卡里加里博士。他装腔作势恐吓那对情人的样子，会让人想起茂瑙影片《吸血鬼》中的吸血鬼。

战争之后，斯约堡继续在电影和剧场之间来回穿梭。在导演

《犹在镜中》(*Through a Glass Darkly*,1961)、《冬日之光》(*Winter Light*,1963)、《沉默》(*The Silence*,1963)。

图 17.19　《生命边缘》剧照。西西莉亚讲演时的高潮戏，影片用一个大特写镜头贯穿了她长达2分多钟的台词，她的脸部暴露在灯光下。

图 17.20　西西莉亚随后晕厥，精疲力竭地倒在了护士的怀中。

《生命边缘》(*Brink of Life*,1958)一片典型地体现了伯格曼汲取自戏剧的一些技巧。本片情节是关于三个待产的女子，在待产房中度过难熬的四十八个小时的故事。室内剧的感觉在开场的第一个镜头时就能明显地感觉到——从待产房敞开的门，可以看到正在分娩的西西莉亚。影片结束于三人中最年轻的约蒂丝坚定地走出房门，走向不确定未来的镜头。三名女子的过去是通过彼此的对话揭示出来的。此外，每一位女演员，都有一场高潮戏。第一场也可能是让人印象深刻的一场，是西西莉亚对产出婴孩死亡的反应。一如其影片的一贯风格，伯格曼沉静地聚焦于这场展现羞愧、苦恼和肉体创痛的戏。

因服药而陷入晕眩，且由护士呵护安抚着的西西莉亚，回忆起自己对生育的不安，责备自己作为妻子和母亲的失败，一会儿低声啜泣、一会儿放声痛哭，一会儿又苦笑不已。这场独白戏持续四分多钟之长，而且以很长的长镜头和正面特写镜头拍摄的(图 17.19、17.20)。在这里，伯格曼为了达到戏剧化的效果而使用了电影特写的技巧，这强化了观众对女演员英葛丽·苏琳(Ingrid Thulin)之表演的注意力。

到了 1950 年代的末期，柏格曼已经享有了国际性的声誉。《夏夜的微笑》、《第七封印》、《野草莓》、《生命边缘》和《处女泉》(*The Virgin Spring*, 1960)等获得了多种重要电影节的奖项；《处女泉》与《犹在镜中》还获得了奥斯卡金像奖。伯格曼自此成为战后欧洲最有声望的电影工作者。

第三节　英国的优质电影与喜剧电影

战争期间，随着电影工作者的应召入伍以及一些制片厂设施转向军事用途，英国电影产量急剧下降。然而，战时观众数量的上升，又推动了电影工业。由亚瑟·兰克主持的兰克机构(Rank Organization)和英国联合影业公司(Associated British Picture Corporation)等几家主要公司相继扩张了它们的规模。英国联合影业公司拥有一家主要的电影院线，兰克则掌控了另外两家院线，它们还拥有最大的发行公司、一些制片厂和两家制作公司。

虽然英国的电影工业存在一些问题，但战后十年间也出现了许多重要的作品和新的趋势。当时英国的制片人经常争论的是制作高额预算、具有名望的影片进军国际市场，还是较为适度的，主要面向本国观众的影片。与以往一样，许多影片都是从文学著作改编，且由著名演员出演。

劳伦斯·奥利佛(Laurence Olivier)在他战时很受欢迎的《亨利五世》(*Henry V*，1945)之后，又执导并主演了《王子复仇记》(*Hamlet*，1948)和《理查三世》(*Richard III*，1953)。嘉勃瑞尔·帕斯卡(Gabriel Pascal)继续凭他与萧伯纳(George Bernard Shaw)剧作的关系，拍摄了一部由费雯·丽(Vivian Leigh)与克劳德·雷恩斯(Claude Rains)主演的豪华亮丽的大片《凯撒大帝》(又译《凯撒与美人》*Caesar and Cleopatra*，1946)。这种电影取向与法国的优质电影很相当。此外，两位享有国际声誉的英国导演在此阶段脱颖而出。

大卫·里恩(David Lean)以在战争期间与诺尔·考华德(Noel Coward)合作导演的《我们服务的海洋》(*In Which We Serve*，1942)而开始其导演生涯。他在战后完成的第一部影片是《相见恨晚》(1945)，描述了一对各自的婚姻都陷于单调乏味境地并因而坠入情网的中年男女的故事。两人经常会面，但是抗拒发生性爱关系。在这部影片中，里恩的内敛含蓄的浪漫风格，主要是通过茜莉雅·强森(Celia Johnson)对女主角的演绎而表现的。

大卫·里恩接着拍摄了两部改编自狄更斯小说而又很受欢迎影片《远大前程》(*Great Expectations*，1946)和《雾都孤儿》(*Oliver Twist*，1948)。两部电影都是由亚力·坚尼斯(Alec Guinnes)主演

图 17.21 《雾都孤儿》:一个精心设计的、再造的、维多利亚式的伦敦。

的，而他也很快就成了英国出口影片中最受欢迎的男演员。《雾都孤儿》是里恩战后电影中有代表性的一部。片中有着庞大的、阴暗的布景与深焦距的构图，还有黑色电影风格的打光(图 17.21)。里恩也拍了一些喜剧片，如《霍布森的选择》(*Hobson's Choice*, 1953)。影片中坚毅执著的女主角，最终击败了暴君似的父亲。稍后，里恩又以两部古装史诗性大片《阿拉伯的劳伦斯》和《日瓦戈医生》而声名大震。

战后年间另一位著名的导演是卡罗尔·里德(Carol Reed)。里德在 30 年代的末期就开始导演，但他的国际声望主要是在《孤单的人》(*Odd Man Out*, 1947)、《倒下的偶像》(*The Fallen Idol*, 1948)、《黑狱亡魂》(1949)、《岛上的流浪者》(*An Outcast of the Islands*, 1951)和《中间的人》(*The Man Between*, 1953)等影片之后形成的。与大卫·里恩相似，里德较为喜欢使用戏剧化的灯光，这种戏剧化的灯光效果常常通过浮华的摄影技巧而进行强化。如此，《黑狱亡魂》(一部可能受到奥逊·威尔斯影响的作品，威尔斯本人在影片中出演一个反面角色)中充斥着歪斜构图的镜头，且在这部影片著名的配乐中，还采用像筝这种很少用的乐器。

里德对的不断形成之中的艺术电影形式特征的自觉追求，在他最重要的一部影片《孤单的人》中表现最为明显。这部影片讲了一支爱尔兰共和军盗窃薪金钱款来进行恐怖活动的故事。在一次抢劫中，主角(詹姆斯·马孙饰)受伤了。逃亡途中，他碰到了一连串的人，有的想救他，有的想利用他。里德在爱尔兰贫民区摄取了一些场景(图 17.22)，其中有些片段较为强调主体精神世界的表现(图 17.23、17.24)。

图 17.22 《孤单的人》中实景拍摄的场面。

图 17.23 受伤的英雄注视着桌子。

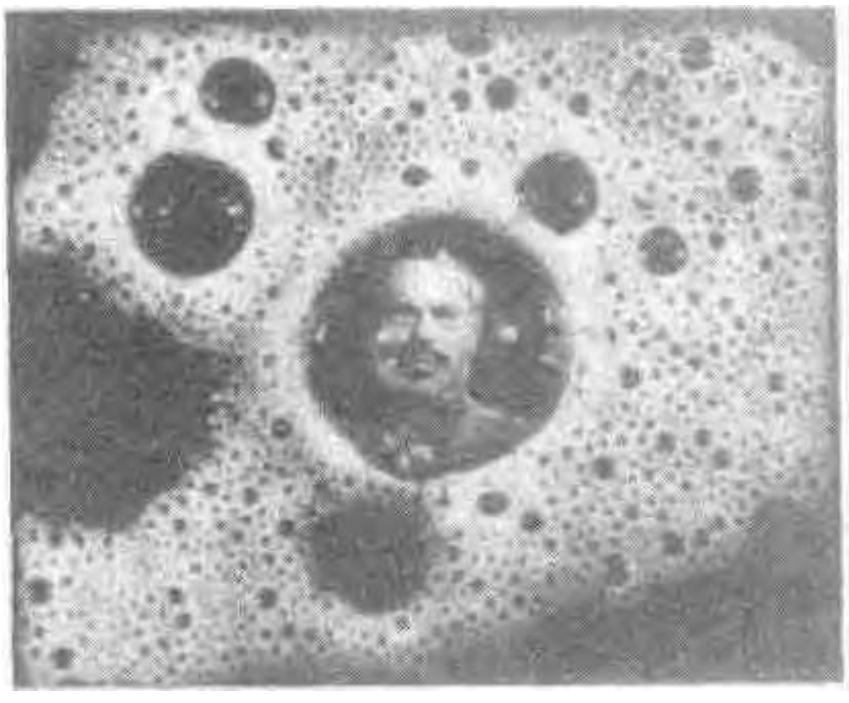


图17.24 ……我们看到一大堆啤酒，泡沫中浮现着各种各样的角色。

远没有里恩和里德那么有名的迈克尔·鲍威尔(Michael Powell)与艾莫立克·普瑞斯柏格(Emeric Pressburger)的搭档，无疑是此一时期最不寻常的英国电影工作者。他们于 1943 年成立了自己的制片公司，这家公司还获得了兰克的财力资助。他们二人合作编剧、制片、导演，创造了一些中等投资的黑白戏剧影片和精心制作的特殊工艺的色彩效果的彩色影片。

《我知道我走向何处》(*I Know Where I'm Going!*, 1945) 一片较为典型地代表了他们背离传统创作的取向。本片描述一个意志坚定的年轻女子，已经与一个富有的工厂主订立婚约，正准备到一个苏格兰小岛与他相会。但当她在等待天气转好时，却陷入了对一个温和迷人而穷困潦倒的苏格兰地主的爱情矛盾之中。在这部影片中，鲍威尔与普瑞斯柏格展现了他们对于英国乡村的独特感情，以及他们对子古怪孤独之人的同情心。他们甚至使影片中固执而贪婪的女主角也让人生出同情心。另一部温馨亲切的戏剧

图 17.25 《蓝色之光》剧照。拍摄于位于郊区的伊林制片厂，这里没有可搭布景的外景场地，于是导演们都采用实景拍摄。

戏剧影片——《蓝色之光》(*The Blue Lamp*, 1950)。影片中经验丰富的老警官为新职员解说工作时，是用 1930 年代和战时纪录片的传统的电影风格，来表现对警察工作程序的系统解说的。与其他伊林喜剧一样，这部影片的许多场景，都是在伦敦贫困的或遭到炸弹轰炸的街区现场拍摄的(图 17.25)。

"伊林喜剧"的声望，在 1949 年出品的三部影片——《通往平利可的护照》(*Passport to Pimlico*，亨利·寇纳里尔 Henry Cornelius 导演)、《美酒佳肴》(*Whisky Galore!*，又名《拥挤的小岛》*Tight Little Island*，亚历山大·麦肯德里克 Alexander Mackendrick导演)和《慈悲心肠》(*Kind Hearts and Coronests*，罗勃·汉默 Robert Hamer 导演)之后进一步确立。《慈悲心肠》中亚力·坚尼斯一人饰演八个不同的角色，这使他一夜间走红国际影坛。大多数好莱坞风格的喜剧片往往是通过插科打诨的逗趣或嬉皮笑脸的搞笑而营造喜剧效果的，而伊林喜剧的幽默则大多建立在普通的生活情境中，但是在普通生活中加入了一个假想的前提或假设。例如，《通往平利可的护照》的故事发生在单调的伦敦劳工街区平利可，而全片也大多以写实的手法实景拍摄。然而，本片的情节却建立在一个大

闻的情况下建立的。这部影片在纽约的艺术电影院形成了出人意料的轰动。不久之后，劳伦斯·奥利佛的《亨利五世》又在曼哈顿的一家小型剧院以高额票价连续放映 34 周。1948 年，他的《王子复仇记》更是在小剧场的轰动后迅速扩大了发行，并赢得了多项奥斯卡奖。《相见恨晚》、《欢乐活动》(*Blithe Spirit*)等英国电影，也都在艺术影院圈子里颇有收获。其中尤为令人惊讶的是，《红菱艳》(*The Red Shoes*)还在 1948 年高居全美票房之首。当时的情况表明，一部伊林喜剧片在艺术电影院的放映，比它有限地配备给大型剧院的放映能赢取更多的票房。

在 1950 年代中期，大多数老一辈具有创造力的导演都呈现出每况愈下的境况。1956 年，鲍威尔与普瑞斯柏格解散了他们的阿契斯公司。鲍威尔的影业生涯也几乎因为《偷窥者汤姆》(*Peeping Tom*, 1960)一片所引起的丑闻而终止。1955 年，严重的亏损也迫使拜尔肯出售了伊林制片厂的制片设备。尽管如此，他还是在终止这家片厂之前完成了几部影片的制作。这一时期最为成功的导演，如大卫·里恩和卡罗尔·里德，则继续拍摄一些由美国资金支持的大预算影片。这些发展趋势都为接下去的新一代电影工作者开辟了一条背离战后华丽浮夸的“优质”电影风格的新道路。

第十八章　战后西方以外国家的电影

第一节　日本的电影

二战无疑使日本遭受重创。美国的轰炸摧毁了许多大城市，投掷于广岛和长崎的原子弹，更是造成前所未见的伤亡和长久创痛。直到日本在 1945 年 8 月 15 日投降时，罹难的军人几乎高达 800 万，而平民也超过 60 万。

战后美国军队占领时期，由于美国的经济援助，日本的经济得以重建。韩国战争的爆发（1950—1953）使得日本占据了一个关键的战略地位，以及战争相关事业的供给来源，使得日本从此开始了一段难得的经济增长时期。

战争期间，日本的电影工业因三家主要制片公司——松竹、东宝与大映的对峙而巩固其势力。在占领时期的保护之下，独立制作有了相当的增长，然而三家垂直整合的公司仍然控制着电影的发行与上映。这些公司配合着美军最高统帅机关，共同策划服从占领时期之新政策的电影。因为几家电影制片公司相对稳定，其他的小公司也得以进入市场。

战后的电影工业出现了迅速的复苏和扩张的态势。美军最高统帅把数以百计的美国电影引进日本，虽然这些影片很受观众欢迎，但日本本土的电影工业仍然控制着自己的市场。到了 1950 年代的中期，日本电影公司每周的观众人数高达 1900 万之巨——这是美国观影人数的一半以及法国的五倍。总而言之，这一个十年出现了前所未有的繁荣景象，到了 1960 年，影片年产量更是飙升到近 500 部。在这些成就的基础上，电影工业开始投资开发富士彩色与宽银幕等科技。

日本电影也开始出现在国际影坛上。大映公司总裁中田正一，开始瞄准了国际市场。他的突破性作品《罗生门》（*Rashomon*）

不仅获得1951年威尼斯电影节的金狮奖，而且获得了奥斯卡最佳外语片奖。尽管这部影片很难称得上是一部典型的日本电影，它还是很快就引起全世界的注意。中田正一于是开始制作适合于出口的高质量的古装片。他解释道："美国人拍动作片，法国人有爱情故事影片，而意大利有现实主义。所以我选择以日本历史题材以进入国际市场。古老的日本比起西化的日本，对西方人而言更具异国风情。"[1]大映公司出品的此类影片如《雨月物语》(*Ugetsu Monogatari*, 1953)、《山椒大夫》(*Sansho the Bailif*, 1954)、《地狱门》(*Gate of Hell*, 1954)等，相继在国际影电影节获奖，这就提高了西方观众对日本电影的口味。

占领时期被禁止演出的历史影片(时代剧)，在1952年美国人离去之后又重新上演。武士片仍然是日本电影的主干产品，而同时更为严谨的时代剧影片，特别是衣笠贞之助的《地狱门》和黑泽明的《七武士》(*Seven Samurai*, 1954)则重新激活了这一类型影片。

尽管如此，日本的电影生产还是集中在更为广泛的现代剧类型，也就是那些以当代生活为背景的影片。这种类型的电影包括极左派电影、反战或反核影片、"薪水族"喜剧片、歌舞片、有关不良少年的影片和怪物影片(如《恐龙大战》*Godzilla*, 1954)。其中最受欢迎的是平民剧或那些描绘一般日常生活的影片。这些关于家庭危机或年轻人的浪漫爱情的通俗剧，一直保持了制片厂主要出产的地位，有时也会轰动一时。这些影片几乎不出口，因为人们觉得这些电影过于世俗化，且对国际观众而言节奏也太慢。

一些在1920年代和1930年代在影坛崭露头角的导演，在战后影坛仍继续扮演重要的角色，如以创作高质量的时代剧而闻名的衣笠贞之助。他战后的《女演员》(*Actress*, 1947)是根据日本现代戏剧之开创者的一生而创作的，比起他风格华丽的《地狱门》，本片反倒不太像他的典型之作。《地狱门》用伊斯特曼彩色胶片拍摄，并且自觉地借用了日本卷轴画的技巧，这不仅表现在它的色彩构成上，也表现在它的高角度的视点上(图18.1)。清水宏的作品不如衣笠贞之助名气大，他一直创作一些儿童题材的杰出影片。在《蜂巢的小孩》(*Children of the Beehive*, 1948)中，他启用非职业演员和实景拍摄手法，描绘了一些战争孤儿的悲惨生活。清

[1] 引自"Industry: Beauty from Osaks," *Newsweek* (11 October 1955): 116.

图 18.1　在《地狱门》中一个高角度镜头表达了日本水印的“飞翔视角”。

水宏还设立了一家孤儿院并启用孤儿院中的孩子们在他日后的影片中出演。

1930 年代曾为多家制片厂拍片的成濑巳喜郎，在东宝、大映等公司拍摄了几部杰出的庶民剧。《米》(*Repast*, 1951)、《闪电》(*Lightning*, 1952)、《妈妈》(*Mother*, 1952)、《浮云》(*Floating Clouds*, 1955)和《流》(*Flowing*, 1956)等，大多关注并描绘母女之间、姨甥之间以及姐妹之间的关系。在这些以劳工阶层街区为背景的灰暗阴沉的通俗剧中，人们都深深陷在病患、债务和妒忌之中。战后最为成功的女影星之一高峰秀子，就经常出演这类悲苦的女主角。

五所平之助(Heinosuke Gosho)战后的影片则少了一些悲惨，他在庶民剧中融进了一种沉默的抒情风格。例如，《看得见烟囱的地方》(*Where Chimneys Are Seen*, 1953)叙述了一个关于婚姻的信任危机的故事，然而，五所平之助贯之以一个扭曲变形的主题理念。影片有时从不同角度呈现彼此相邻的一些烟囱，使这些烟囱看来是两根、三根或四根。这就暗示了，一个人的境况是可以从不同的视点来看的。因而剧中夫妇的苦难，可能也不像他们所自认为的那么悲惨。

战后两位引人注目的老一辈电影大师是小津安二郎与沟口健二。与其 1930 年代的创作一样，沟口健二仍然密切关注有关女性苦难的社会问题影片，占领军最高统帅当局对此鼓励有加。《女性的胜利》(*Victory of Women*, 1946)讲一个女律师为一个在疯狂和绝望的迸发中杀死亲生儿子的女子而辩护的故事。《今晚的女人》(*Women of the Night*, 1948)描绘的是妓女生活，这种题材后来在沟口健二的最后一部影片《红灯区》(又译《赤线地带》*Street of*

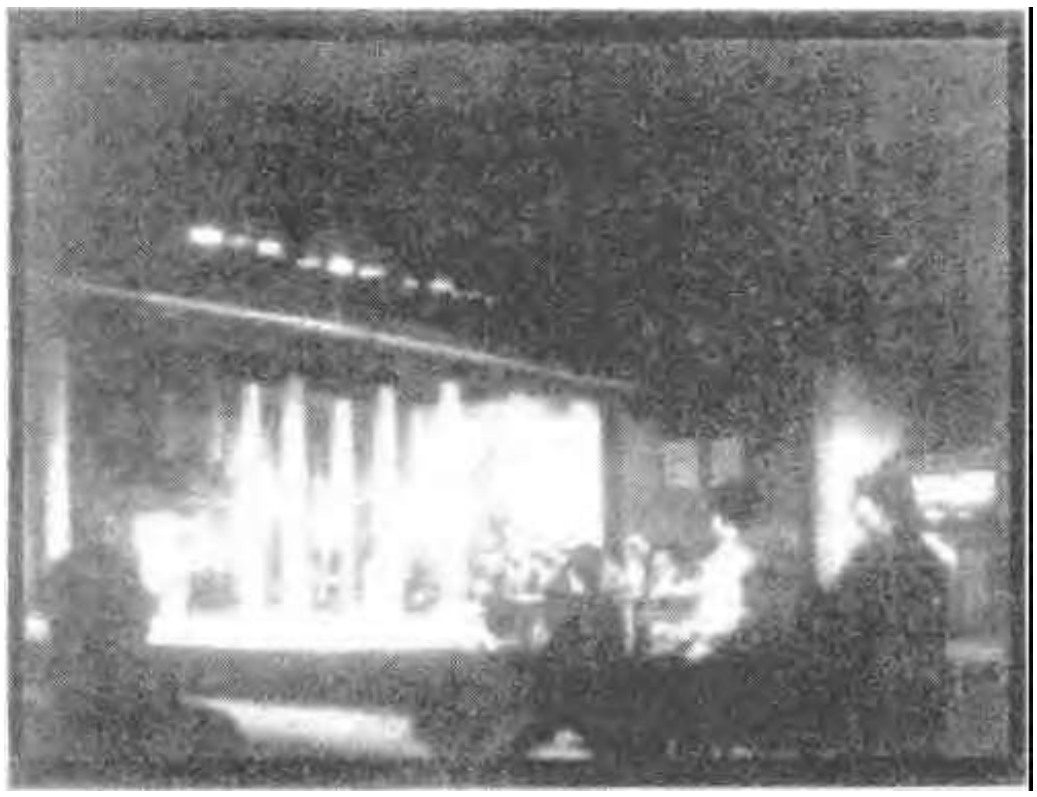


图 18.2 《女优须磨子之恋》剧照。这是一个从几乎模糊不清的远处远距离取景的镜头。

图 18.3 《红灯区》中一个个性化的镜头，透过房门和窗框的构图，把人物置于深景镜头之中。

Shame，1956）中又一次出现过。在此期间，沟口健二也从改编自经典文学作品的风格阴郁的《西鹤一代女》（*The Life of Oharu*，1952）开始，创作了一系列具有独特风格的历史题材影片。沟口健二的老相识中田看到这部声望很高的电影之出口的可能性，所以在大映公司的赞助下，沟口健二又执导了《雨月物语》、《山椒大夫》、《近松物语》（*Chikamastu Monogatari*，1954）、《传说中的女人》（*The Crucified Lovers*，1954）和《新平家物语》（*New Tales of the Taira Clan*，1955）等影片。

沟口健二在他战后的一批早期作品中，仍然一如既往地把剧中人物置于远离摄影机之处。在《女优须磨子之恋》（*The Loves of Sumako the Actress*，1947，图 18.2）中，通过远距离取景和倾斜构图，这一技巧被他发挥到极致。在一些比较亲切随意的场面中，沟口一般以稍微偏高的角度和广角镜头，再透过房门或墙壁的构图，把人物置于深景镜头之中（图 18.3、18.4、18.5）。

沟口健二战后早期作品依然坚持用非同寻常的长镜头拍摄。每个镜头的平均长度都在四十秒到五十秒之间，有的还足足超过一分钟。然而，与奥佛斯和安东尼奥尼不同，沟口健二通常只用很少的摄影机运动，有时甚至完全不用摄影机运动。这样做能营造出强烈的戏剧性张力效果。例如，在《女性的胜利》中，当母亲承认杀害儿子时，沟口健二从面向正前方向进行演员的场面调度，让摄影机缓慢地，间或停顿地向母亲与她的律师移动，从而营造出逐步加强的戏剧性效果。

图 18.4 《女性的胜利》中一个单一镜头的两种调度：剧中母亲承认……

图 18.5 ……杀害自己的孩子。

1950 年之后，沟口健二的场面调度和拍摄手法一定程度上变得更加传统，与以往影片相比，特写镜头和反转镜头剪接用得更多了。与此同时，他开始更为明显地发扬日本的美学传统。他仍然与长期合作的编剧依田义贤(Yoshikata Yoda)合作，改编了一些包括古典与现代的文学名著。他还开始以一种日本绘画风格的镜头来呈现自然山水景观。沟口健二 1950 年代历史影片中表现出独特而高雅的绘画风格，这使得其影片成为表现了西方观众所谓的“日本性”(Japaneseness)的范例。

此后十余年，小津安二郎战后的作品也贯注了与此相同的气韵。在拍了几部写实主义风貌的庶民剧（如《贫民街绅士录》*Record of a Tenement Gentleman*，1947)之后，小津开始与剧作家野口高梧(Kogo Noda)合作，创作了一系列的重要作品。这些影片常常严重关注家庭危机，如婚姻、分离与死亡等。《晚春》(*Late Spring*，1949)中一个孝顺的女儿面临着必须离开她孤独的父亲的抉择。《麦秋》(*Early Summer*，1951) 中一个几代同堂的大家庭，因为女儿决定结婚的举动而引起震动。《东京物语》(*Tokyo Story*，1953)流水账式地记录了一对老夫妇到他们长大了的、感情冷漠

狡猾和幽默而中断的寂静无声，使得小津的影片看起来不具备戏剧性。然而他逐渐被公认为是最敏锐的通过电影而致力于日常生活探索的导演之一。

与其他国家的情况一样，许多日本战后最为著名的导演，都是在战争期间开始创电影生涯的。木下惠介(Keisuke Kinoshita)战时作品中比较著名的两部——《热闹的码头》(*The Blossoming Port*,1943)和《陆军》(*The Army*,1944)，讲的是关于战争后方的故事，影片中并没有这类电影常见的民族主义狂热。事实上，《陆军》的结尾，就很暧昧地暗示了对军国主义意识形态的批评。占领期间，木下惠介拍摄了最高统帅部最先批准的影片之一《大曾根家的早晨》(*Morning for the Osone Family*,1946)。影片描述了1930年代的军国主义给一个家庭带来的苦难，而战争的结束则给他们允诺光明的未来。接下来的四十多年间，木下惠介还执导了许多现代剧影片。他在西方最为广受欢迎的影片是《二十四只眼睛》(*Twenty-Four Eyes*,1954)，讲述了战争期间一个教师在乡村学校默默奉献的故事。

市川昆(Kon Ichikawa)的第一部电影，是一部改编自歌舞伎的木偶片。这部影片在二战快结束时完成，但后来遭到占领军最高统帅部的禁演。作为一位有过良好训练的动画家，市川昆以工作效率极高的动画人著称，他几乎为每一家主要的电影制片厂都拍过几部影片。市川昆并非专擅长某一类型的电影，然而他战后的声望主要建立在具有讽刺和怪异风格的喜剧片——如《键》(*Odd Obsession*,1959)等几部具有强烈戏剧性的影片之上。《缅甸的竖琴》(*The Burmese Harp*,1956)描写一名军人被迫把自己化装成和尚，最后被争取为信仰人道的反战主义。《野火》(*Fires on the Plain*,1958)呈现了战争结束前夕菲律宾前线悲惨的生活，在那里，饥饿的军人沦落到人吃人的地步。市川昆能够敏捷地改变他的影片风格，而且极为多产，市场上也颇为成功。他的许多影片一味的沉浸在华丽的技法中，如《键》中的直接向观众发问，《炎上》(*Conflagration*,1958)和《雪之丞变化》(*An Actor's Revenge*,1963)中偏离中心的宽银幕构图等，而另一些影片(如《缅甸的竖琴》)则风格表现得更为内敛缓和。

黑泽明是战后崛起的导演中最为才华卓著且广受欢迎者。与

大多数日本导演一样，黑泽明从编剧和助理导演的工作开始其影业生涯。战争期间他曾拍过几部剧情长片，其中有一部讽刺性的时代剧《踩老虎尾巴的人》(*The Men Who Tread on the Tiger's Tail*,1945)，被占领军最高统帅部禁演。黑泽明很快就顺应占领期间的政策，拍摄了一部关于日本军国主义压制政治改革的政治通俗剧《我对青春无悔》(*No Regrets for My Youth*,1946)。在此之后，黑泽明拍出了一系列社会问题影片，主题面很广，关于犯罪的有《野狗》(*Stray Dog*,1949)，关于政府官僚的有《活着》(又译《生之欲》*Ikiru*,*To Live*,1952)，关于核战的有《生物的记录》(*Record of a Living Being*,1955)，关于腐败企业的有《恶人睡得香》(*The Bad Sleep Well*,1960)，等等。他也执导了一些非常成功的时代剧，从《七武士》(*Seven Samurai*,1954)开始，包括《战国英豪》(*The Hidden Fortress*,1958)和《用心棒》(*Rojimbo*,1961)等。除此之外，他也尝试从文学改编的电影创作，《蜘蛛巢城》(*Throne of Blood*,1957)就改编自《麦克白》(*Macbeth*)。黑泽明的几乎所有作品都是由凶猛强悍、气势逼人的三船敏郎(Toshiro Mifune)主演。

西方电影文化对黑泽明的《罗生门》赞赏有加，既因为影片浓郁的异国情调，也因为它的现代性意味。这部影片取材自1920年代日本作家芥川龙之介(Ryunosuke Akutagawa)所写的两个故事。影片使用了比起这一时期任何一部欧洲电影都更要大胆的倒叙结构来叙述。12世纪的京都，一个僧人、一个樵夫和一个平民在罗生门附近的一个破庙里避雨。在那里，他们争论起了一件最近发生的丑闻：一个强盗用刀杀死了一名武士且强奸了他的妻子。在一连串的倒叙中，几个当事人均出面陈述强奸前后发生的事件，甚至连被杀害的武士，都通过一个巫婆为媒介而提出证词。问题是——通过倒叙镜头所呈现的每个人之所见，彼此都大相径庭。当影片回到当下时，三个人仍在罗生门下躲雨，和尚对人总是不说真话而深感失望。此时樵夫突然说出了他所亲见的一段证词，结果又产生了另一个充满矛盾的版本。

黑泽明通过场面调度和影片拍摄，清晰地将电影划分为三个主要的"时间段"(图18.9–18.11)。这一非常风格化的时间段划分使得影片的陈述更为清晰，即便如此，影片的陈述却无法帮助观众确认树丛中究竟发生了什么。因此，与意大利的《游击队》和其

第二节　苏联:从实施高压政策的斯大林主义到"解冻"

前苏联人战争时期的艰窘生活一直延续到1950年代。国家政府一直强调西方盟国是新的敌人，强迫民众承受更为严苛的牺牲。政治压制又重新抬头，势头凶猛。监狱和集中营塞满了各种各样的政治犯。

共产党很快就重申对艺术领域的控制。1930年代领导文化清洗运动的文化部长亚历山大·日丹诺夫(Alexander Zhdanov)于1946年发起一个新的战役。社会主义现实主义至此竟变得比1930年代更加严厉苛刻。在这一教条的要求之下，无论是作家还是编剧都必须恪守共产主义的英雄主义和爱国主义的精神；剧中人物的动机和目的，不得有任何暧昧犹疑。若是承认自己受到西方的影响，像格里戈里·亚力山大洛夫(Grigori Alexandrov)说自己的作品受益于美国喜剧片，就会招致"向资产阶级文化顶礼膜拜"的指责。正如社会主义现实主义在1930年代初期压制了苏联的现代主义趋势，日丹诺夫的新政策也确保西方的欧洲电影潮流——特别是新现实主义，不至于对苏联战后电影产生任何影响。

电影生产在苏联早就已经成为一个极为繁琐的官僚化过程，而日丹诺夫的纯化意识形态运动，更使得制片厂陷于几乎完全停顿的状态。整个苏联电影工业1948年只生产了17部故事影片，接着是1949年15部，1950年13部，而到1951年仅九部影片。至此，一个剧本在获准通过之前可能要在政府部门公文运行两年多。杜甫仁科的《米丘林》(*Michurin*,1948)和萨吉·格拉西莫夫(Sergei Gerasimov)的《青年近卫军》(*Young Guard*,1948)，都在剧本阶段和拍摄之后经过了"修正"。而其他一些电影，如可以作为最明显的例子的爱森斯坦《伊凡雷帝》第二集(1946)，就完全遭禁。

在这样的体制下生存的电影，只能在相当有限的几种狭隘的电影类型中生产，如表现各个共和国之异国情调和文化的历史故事类影片，攻击美国外交政策的政治影片，还有艺术家与科学家的传记片，则大多是斯大林形象占据核心角色，继续着1930年代

俄罗斯国家主义的潮流。战争题材的"艺术纪录片"则混合着新闻片段和经过重新安排的场面，表现被神化的斯大林主宰文明命运的主题。在所有这些类型的电影都非常强调影片中超凡的主人公。虽然这些主人公被认为力量来自人民，但普通民众通常只是作为赞美或协助这个英雄的陪衬而出现的。

1920年代那些具有开创性精神的导演，此时都不得不停止了创作活动。库里肖夫继续执教但不再拍片。恶劣的身体状况使得爱森斯坦无法修改《伊凡雷帝》，直到1948年去世，他再也没有拍摄过任何影片。普多夫金在战后拍了两部影片，而杜甫仁科只有一部。只有亚力山洛夫、尤特凯维奇、佛利德瑞·厄勒(Fridrikh Ermler)和科静采夫等仍然较为稳定地创作。

一批青年一代的导演，包括格拉西莫夫、马克·唐斯科依(Mark Donskoi)、米克亥·洛姆(Mikhail Romm)与约瑟夫·海菲兹(Josef Heifits)等，成了战后电影拍制的中坚力量。他们大多是从1930年代开始他们的影业生涯的，而且还创造过一些重要的社会主义现实主义影片。其中最为符合适应共产党政策的是乔治亚导演米克亥·齐阿乌列里(Mikhail Chiaurelli)，他的《宣誓》(*The Vow*，1946)和《难忘的1919》(*The Unforgettable Year 1919*，1951)，把对斯大林的个人崇拜推举到令人炫目的高度。

然面，所有导演都随时可能遭致批判，因此他们只能回撤到一个极为单调划一的风格样态。战争期间极度膨胀的电影潮流更是走到极端。一些所谓的艺术纪录片，表现国家领导人在宽大的办公室里的沉思状，或是大步流星穿过高大辉煌的走廊。在齐阿乌列里的《柏林沦陷记》(*The Fall of Berlin*，1949)中，一对情侣在一大堆群众的背景之前重逢，而斯大林在人群中则呈现出鹤立鸡群的架势。即使是较为亲切温馨的《青年近卫军》也运用长拍镜头和远景镜头来表现影片中主角们，力图营造一种纪念碑浮雕式的群像效果(图18.12)。大体而言，前苏联战后的社会主义现实主义，比起1930年代的影片更为严格和教条化。

图18.12　《青年近卫军》中静止的、浮雕式的群像。

这种倾向带来的沉闷窒息变得越来越明显。在1952年的时候，共产党的发言人还在抱怨许多电影缺乏冲突，而其实正是出于对电影审查制度的恐惧，才导致了电影的过于温和。在同一年的共产党会议中，领导阶层希望提高电影的产量。电影制作的过程由此变得通畅起来。至此以平民百姓为题材的剧本也可以获准通过，只要共产党仍是其中主要的正派的角色。这时还出现了一种寿命很短的“三人电影”类型，这种电影主要围绕“丈夫—妻子—情人”之间的冲突来展开情节，最后则因为有关心群众的党员干部的介入调停而得以化解矛盾。普多夫金的最后一部作品《瓦西里·波尔特尼科夫的归来》(*The Return of Vasily Bortnikov*, 1954)就是这一类电影的一个代表。

1953年3月斯大林的去世引起了一场权力斗争，并在此之后五年才由崛起于政坛的赫鲁晓夫(Nikita Khrushchev)执掌政权。从1953到1958年这段时间，一般就被称为“解冻时期”(the Thaw)。在此时期，苏联共产党采取一些革新措施。减轻了赋税，释放了一些政治犯，而且政府关注教育的振兴与学术研究。比起斯大林执政时期的高压政策，解冻时期要自由开放得多。

改革之风亦席卷到电影工业。新一代的剧作家得以增多，电影检查制度也变得宽松多了。传记电影和艺术纪录片开始下降，冷战题材也不再被强调，喜剧片和歌舞片重获重视。到了1957年，前苏联的影片产量提高到92部。

许多老一辈导演还继续拍摄一些带有教训、宣传意味的影片(图18.13)。然而，随着“给年轻人腾出空间!”的呼吁越来越强烈之时，一批刚刚从电影学校毕业的学生开始了他们的电影创作生涯。例如，列夫·库力柴诺夫(Lev Kulidzhanov)与雅科夫·萨格尔(Jakov Segel)合作导演的风格静默无声的《我住的房子》(*The House I Live in*, 1957)，追溯了一个大住宅区里几个家庭战前和战时错综复杂的命运遭际。

图18.13 《列宁的故事》一如既往地用老手法神化领袖。

1956年，赫鲁晓夫大胆攻击斯大林的独裁政策。他特别捡出电影来作为靶子，把电影说成是

"个人崇拜"的重要温床，公然抨击了那些吹捧斯大林为军事天才的影片。这样做的结果是——解冻时期一些最具"修正主义"倾向的影片，开始用新的视点来处理战争题材类型的影片。葛力戈利·恰克莱（Grigori Chukhrai）的第一部剧情长片《第四十一号》（*The Forty-First*，1956），描绘了一个女兵与一个俘虏之间发生的爱情关系。男影星萨吉·邦达丘克（Sergei Bondarchuk）执导的处女影片《一个人的命运》（*Destiny of a Man*，1959）则质疑了一个俄国军人在纳粹集中营的所作所为。

就在"解冻"时期行将结束之际，另外两部战争题材影片的出现代表了一种新的"人道主义"趋向。由资深导演米哈伊尔·卡拉托佐夫导演的《雁南飞》（*The Cranes Are Flying*，1957），非英雄化地处理一个后方故事。影片主角远非社会主义现实主义式的"正面英雄"。影片中女主角的未婚夫在前线作战，而她却与未婚夫进行黑市买卖的懦弱的弟弟发生了关系，进而又对自己的背叛深感负罪。若是在1940年代末期，表现这样的心理冲突，常常会被视为是"资产阶级"，然而《雁南飞》却显然是获得官方首肯的。卡拉托佐夫较多运用传统的深焦风格，但是也尝试使用手持跟拍和慢动作镜头等直到1960年代才开始流行起来的手法。这部影片所展现的主观性镜头视点与想像的一些片段，都会让人把它们与欧洲艺术电影潮流连在一起。正是《雁南飞》的现代风貌，使它赢得1958年戛纳国际电影节的最佳影片大奖。

这种由电影表现出来的新鲜气息，更因恰克莱的《士兵之歌》（*The Ballad of a Soldier*，1958）而进一步加强。影片中的少年步兵亚力塞，获准短暂休假去探望母

图18.14　《士兵之歌》的结尾。

图 18.15 《士兵之歌》的开场。

亲。在回家途中，他碰到许多穷于应付战争带来的问题的人们。他还爱上了一个难民女孩。他回到家时休假时间已经不多因而必须立即归队。因为恰克莱在电影的开场就已经告诉我们亚力塞最终将牺牲在战场，因此他与母亲的最后拥抱显得格外沉痛(图 18.14)。这一效果因为开场时噩梦式坦克攻击的视觉影像而更为强化(图 18.15)。亚力塞对战争的恐惧、他那笨拙的善良，以及他的性欲冲动，都使他与斯大林主义高压政策之下的银幕中出现的僵硬呆板的布尔什维克众生相大相径庭。

《雁南飞》与《士兵之歌》展现了一种传统的爱国主义精神、对父权领袖的信任，以及壮观的战争场面。尽管如此，这类影片还是摆脱了早期共产党教条的纯正刻板，而是表现出“带着人性面孔的社会主义现实主义”(Socialist Realism with a human face)的风格特征。战后年轻一代观众对银幕上出现的充满朝气的敏锐和热情非常欢迎。当然前提是它们不至于触犯官方的教条和类型化电影的规律。这些影片出现之际，也正是美国好莱坞兴起青少年电影的时候。

到 1950 年代末，苏联的电影重新建立起它的国际声誉。1958 年，爱森斯坦的《伊凡雷帝》第二集上映时广受好评。接着在一次国际性影评家的问卷调查中，《战舰波将金号》被投票选为电影有史以来最杰出的影片。维尔托夫和杜甫仁科的作品也重新获生机。新的电影更是赢得广泛赞誉。总之，虽然解冻时期很快就告结束，但苏联电影终归在国际影坛的注目下恢复了它的声誉。

图 18.16 《乌鸦与麻雀》剧照，电影中一对时髦、腐败的官僚夫妇。

摄——这让人联想到意大利新现实主义，剧中三毛在实景中欢庆革命胜利的镜头，赋予了影片以纪实的力量。

解放后，共产党很快就把中国的电影工业收归国有。许多电影工作者欢呼共产党在 1949 年的胜利，这使得电影事业的人才有了连续性。北京电影制片厂于 1949 年春成立。其厂长是曾在 1937 年执导著名左翼电影《马路天使》的袁牧之，他还曾在苏联学习电影拍制六年。新的文化部也成立了电影局。在 1949—1950 年期间，电影局制定了关于集中电影制作、电影检查、发行和放映等的规章制度。来自西方国家的流行电影逐渐被排斥。因为中国自己生产的电影不能满足需求，因而从苏联和其他共产主义国家进口了不少电影。

因为要发挥电影的政治宣传的功能，掌管电影工业的官员也面临着一个难题——中国基本上是一个农业国家，人口的百分之八十居住在农村地区。在 1949 年，中国只有大约 650 家影剧院，仅只投合于中产阶级、知识分子观众群。数以百万计的中国人几乎从未看过电影，这就无法使他们吸收苏联电影中所描绘的理想。

如同布尔什维克在 1917 年革命之后所作的那样，中国政府极力扩大放映网，并生产一些农民、工人和战士能欣赏的影片。革命后不多久，中国政府就成立了机动的电影放映队，在边远地区巡回放电影。到 1960 年，这种放映队大约已经有了 15000 多个。随着那些从未看过电影的观众逐渐能看到电影，每年的门票销售额大幅增长：从 1949 年的 4700 万张到 1959 年的 41.5 亿张。

苏联及东欧国家的电影基本上未受到现代主义的影响，中国则与这种影响保持了更远的距离。总的说来，共产党的中国电影是对一些大众化的类型电影进行加工修改，以利于政治信息的传达。因为官方政策的经常性变化，对电影严格控制的时期与相对松弛的时期也交替出现。这样的周期循环让人想起苏联“冰冻”时期和“解冻”时期的时间循环。

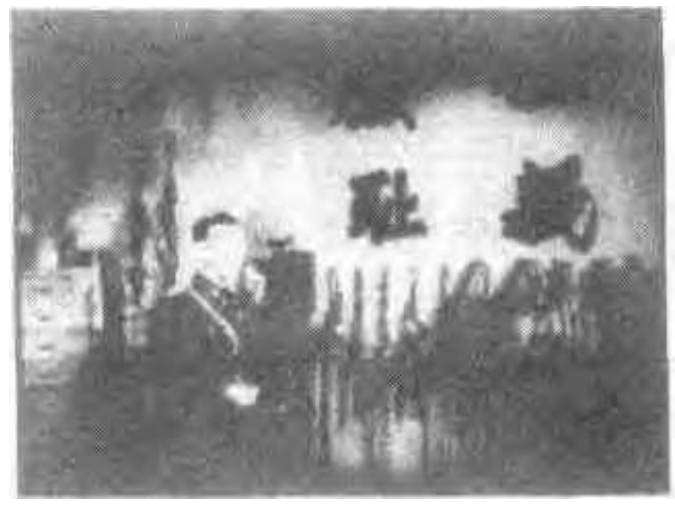


图 18.17 《我这一辈子》剧照。影片中一个汉奸正在展示刑讯逼供的酷刑工具。

解放以后，政府规定电影工作者以苏联的社会主义现实主义为创作样板。苏联的专家像他们对东欧国家一样，为中国输出技术上专业上的指导。中国的电影工作者也远赴莫斯科学习苏联的电影制作经验。对新中国电影工作者的培训，最初始于一所附属于北京电影制片厂的学校（创办于 1952 年），后来则改由北京电影学院进行。

此间一部值得一提的影片是《我这一辈子》（1950，石挥导演）。这部影片以一连串的回忆来组成一种倒叙式的结构，老乞丐回忆了自己曾经作为巡警的一生，他勤勤恳恳地服务于 1911 年以来几个不同的政权。影片对于他一生的全景式表现为我们再现了解放前许多社会不平等的场景（图 18.17）。当主角死了之后，他的儿子参加了革命。

1956—1957 年期间，严格的控制有所松弛。毛泽东引用了一句古老的中国谚语“百花齐放，百家争鸣”来宣布要采纳对政府的建设性的批评意见。这段相对来说比较开放的时期，有点相当于苏联和东欧国家 50 年代中期的“解冻”时期。

解放后电影生产的恢复一直比较缓慢，然而在“百花齐放”的口号下则有了迅速的扩张。电影工作者改编了许多前革命时期“五四”派（得名于 1919 年的一系列大规模的抗议游行事件）左翼作家的文学作品。其中一部就是桑弧导演的《祝福》（1956），讲的是一个被迫到一户富人家里帮佣的妇女的故事。这部影片除了故事的冷酷悲惨之外，像 1950 年代和 1960 年代的大部分中国电影一样，展现了通常是与好莱坞有关系的华丽流畅的制作风格，包括精心制作的室内景和色彩丰富的摄影技术。

《女篮五号》（1957，谢晋导演）通过对一群学习合作的年轻人的描绘，营造出一种更为乐观的情调。当然，这部影片也还是强调了解放前的不愉快的遗留，比如，影片中的教练曾经在 30 年代因为拒绝操纵球赛的比分而被开除。这些影片展现出一个新的电影题材领域的开拓。然而，后来因为一场全面的运动（按指 1957

年的反右运动——译者),“百花齐放”也就结束了。

政府的决策宣布必须加速中国经济的增长——这就是所谓“大跃进”方针的提出。这个灾难性的运动引发的结果是大面积的饥荒,因为农民们都被迫搞集体农场,农业产量大幅下跌。在电影工业界,大跃进运动导致了电影生产常常在根本不可能的低预算的情况下在数量上追求不切实际的高目标。较为正面的影响是,对于民族风格多样性的追求,导致了一些地域性的电影制片厂的成立,这对中国电影的生产产生了深远的影响。除了北京和上海仍然保持电影制作中心的地位之外,在 1957 到 1960 年期间,成立了几个地区性的大制片厂:广州的珠江电影制片厂、西安电影制片厂、成都的峨眉电影制片厂等。这个时期也出现了一些重要的电影作品。其中如《林家铺子》(1959,水华导演),描述了一个在国民党官员的腐败统治与日本人的入侵之间生存的杂货店老板的故事。《林家铺子》把一个家庭的戏剧性变化整合进对 1930 年代政治的检索之中,是又一部精美的电影制作。

大跃进结束之后,迎来了 1960 年代前半期的另一个开放时段。电影产量增长,观众人数上升,解放前的电影也重新推出,国家电影资料馆(成立于 1956 年)开始保存旧影片。随着共产党越来越不再依靠苏联的援助,导演们开始加强对中国本土传统的表现。

作为中国人的生活中对本土文化发生兴趣的一个结果,是很多影片开始处理中国的 55 个少数民族的题材。许多电影描绘这些少数民族仅仅是为了展示他们的动人文化。例如,《阿诗玛》(1964,刘琼导演)就是一部根据白族传说改编的美丽的宽银幕歌舞片。其他一些电影致力于表现少数民族与一般大众的融合一体。在李俊的《农奴》(1963)中,西藏的牧民备受封建领主和宗教教主的压迫。中国人民解放军解放了农奴,一个解放军战士还用自己的生命救了主角。主角为了表达自己对他的感激之情,把一条西藏人常用来表达友谊的哈达绕在了他的尸体上(图

图 18.18 《农奴》中的高潮戏,西藏人向救他的中国军人表示敬意。

18.18)。

像其他许多中国电影一样,《农奴》也有一个精心设计的关于革命斗争的隐喻:影片中的主角遭到一个佛教法师的诅咒而不能说话,最后直到电影结尾时,当欢庆胜利的群众,在他的病房外高呼毛主席万岁时,他恢复了声音,而且声称有很多话要说。

此阶段也出现了历史题材影片的复兴。《甲午风云》(1962,林农导演)以鸦片战争为背景,描述了一个海军将领在面对政府的腐败时,试图以爱国热情领导他的部下。影片中对精制的轮船模型的熟练拍摄,使得本片具有一种史诗的特质。电影的最后一场戏是主角挑战性地驾驶着他的舰艇向敌舰冲去。这个镜头与巨浪冲击海岸的镜头交互剪辑,隐喻着不畏强暴的精神。

许多电影继续歌颂那些通过找到革命的道路而摆脱压迫的普通小人物。这个时期最著名的导演谢晋,证明擅长于把通俗的情节剧与政治关怀结合起来。他的《红色娘子军》描述了一个女奴逃脱开她的残暴的主人的控制而加入一个由妇女组成的革命队伍(即红色娘子军)。起初她只是为复仇所驱使,后来则逐渐认识到更应该为美好的未来社会而奋斗。《红色娘子军》充满了狂热的政治宣传意味,它用激动人心的音乐和富有动感的场面来塑造超越世俗的英雄。

谢晋在西方最为著名的影片是《舞台姐妹》(1965)。当两名女主角成了舞台明星时,春花仍然忠实于自己的艺德,月红则屈从于奢侈和美酒的诱惑(图 18.19)。革命胜利之后,两人都把艺术献给了人民。在这部影片中,剧场成为革命的另一个隐喻。春花渴求着拥有属于自己的舞台,最后她认识到:我们已经拥有了一个最大的舞台,那就是整个中国。

谢晋在这部影片中的叙事是以一种堪与最华丽的美国电影相媲美的态势展开的。"《舞台姐妹》具有一种好莱坞的品质,我认为,特别是在它的结构之中,我的拍摄方式,以及我将它组织完成的方式。"就像这一时期大多数影片一样,精心设计的

图 18.19 《舞台姐妹》中,看到醉醺醺的月红出现在后台,春花(右)非常震惊。

摄影机运动与亮丽的色彩布局融合一体。当春花因为保护月红免遭剧院老板的性侵犯而被示众时，影片用一个推拉镜头展示了围观的人群和一个庞大的布景。这些影片所表现出来的试图把娱乐性、高层次的制作水平、多样的题材以及意识形态教育等结合起来的创作意图，都在1966年突然中断。在这一年，由文化大革命所带来的巨大的政治变动，使许多电影工作者都陷入一段长时间的空白和停滞的状态。

第四节　拉丁美洲

大部分的拉丁美洲国家，都是由独裁政权和军事政权统治的，而且知识分子、商人、传统地主、城市工人和本土农民之间存在着裂痕和摩擦。这些国家的人口通常是由印第安土著、非洲人和欧洲人等混合而成的。

二次大战迫使这个地区的许多国家与西方结盟。各国政府与美国结盟的同时还接受了一些援助。二战之后，拉美的主要国家鼓励本国企业与外国投资者合作，许多国家又重新回到进出口经济的轨道。

在1930年代，阿根廷曾是拉丁美洲西班牙语电影最为成功的一个国家。二战期间，政府采取中立立场。美国因而拒绝运送电影生产物资到阿根廷，但与之相反却提供给墨西哥的制片公司以大量原料、设备、技术顾问和贷款等。美国的政策，加上阿根廷制作人策略上的错误，逐渐使得墨西哥代替阿根廷而成为拉丁美洲的电影生产中心。战后不久的中美洲与南美洲地区，其电影市场主要由美国、少数欧洲国家、墨西哥和阿根廷等国的电影所占领。只有巴西还保留了一些竞争能力。巴西的两个制片厂——即大西洋和维拉克鲁兹是战后最主要的电影制作中心。

巴西、墨西哥和阿根廷的电影，主要借鉴好莱坞风格的类型电影，如歌舞片、家庭通俗剧、动作片和喜剧片等。当然，每一种类型都因各国文化的不同而有所调适。

虽然拉丁美洲电影如此困顿，但也出现了一种另类电影的说法。就像在欧洲一样，拉美的电影俱乐部大量出现。拉丁美洲电影还受到了来自意大利新现实主义电影的影响。费南多·伯利

图 18.20 《天使之家》剧照。这个女人的过去是通过倾斜的视角和陡峭的透视来表现的。

(Fernando Birri) 曾在意大利的电影实验中心(Centro Sperimentale)学习,回国后在阿根廷建立了圣塔菲纪录电影学校(Documentary Film School of Santa Fe)。在那里,他与学生们完成了一部纪录短片《施舍给我一毛线》(*Throw Me a Dime*,1955)。在巴西,内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯(Nelson Pereira dos Santos)摄制了《里约,四十度》(*Rio 40 Degrees*,1955)。这是一部关于一群在贫民窟卖花生的小孩的半纪录片。此外还拍摄了一个著名桑巴舞作曲家的传记片《里约,北区》(*Rio Northern Zone*,1957)。内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯曾经强调:"总而言之,新写实主义教导我们,我们有可能在大街上拍电影;我们并不需要制片厂;我们能够启用非职业演员,而不一定是知名演员拍电影;这样做也许技巧会不完美,但电影却可能真诚地与本国文化具有真实的联系,并且表现这种文化。"[①] 伯利与桑托斯日后都成为拉丁美洲 1960 年代左翼电影的核心人物。

欧洲风格的艺术电影最为明显地出现于阿根廷,阿根廷的布宜诺斯艾利斯是大都会文化的中心。莱奥波蒂·托雷·尼尔松(Leopoldo Torre Nilsson)出自资深导演之家。在拍了几部剧情长片之后,他的《天使之家》(*House of the Angel*,1957)在戛纳电影节广受好评。这部影片通过一系列朦胧暧昧的闪回讲述故事,揭露一个女孩被政治、性欲和宗教所压抑而闷闷不乐的心境。她最后沉溺于贵族式的糜烂生活,终日沉浸在回忆与幻觉的迷雾中。影片中,女主人公窒息般的生活状态是通过一种迷雾般的、神秘的镜像风格表现出来的(图 18.20)。而一些过去的场景则以比较清晰的,但又带有表现主义气息的方式拍摄的(图 18.20);这对于一个将佛瑞兹·朗、茂脑和伯格曼奉为最喜欢导演的电影工作者而言,无疑是题中应有之义。

《天使之家》获得成功之后,托雷·尼尔松成立了自己的公司。他的大部分影片都是由他的妻子贝翠丝·盖多(Beatriz Guido)——一个著名小说作家——编剧的。他稍后的作品中,最有名的

① 引自 Robert Stam and Randal Johnson, "The Cinema of Hunger: Nelson Pereirados Santos' Vidas Secas," in Stam and Johnson ed., *Brazilian Cinema* (Austin: Univer-sity of Texas Press, 1982), p.122.

是《陷阱之手》(*Hand in the Trap*,1961),这部影片在戛纳国际电影节获奖。托雷·尼尔松影片之强烈的欧洲格调,典型地表征了这么一种事实:许多阿根廷电影艺术家其实具有相当的国际现代主义特质。

托雷·尼尔松的成功实现于阿根廷较为狭隘闭锁的制作环境中。1940 年代末期,庇隆(Juan Peron)政府制定了许多国家保护主义措施。但到了 1950 年,政府与美国电影输出协会达成了一个类似于美国与欧洲所曾达成的协议。美国公司与本地的发行商和演映商因而从中获益,但却伤害了本地的电影生产。庇隆政府倒台之后,军政府随即取消进口控制。1957 年还通过了一项法规,这项法规鼓励独立制片,资助本土电影工业。因而,虽然阿根廷的电影年产量下降到不足三十部,但实际情况却是有利于诸如托瑞·尼尔松这样的吸引了一部分精英观众并能在国外获奖的知名影片的生产。

相形之下,墨西哥政府则有力地支持通俗电影的生产。因为有幸得到美国的资助,墨西哥的电影工业走出战争的阴影反而强盛起来。政府免除了电影工业的所得税,而且还设立国家电影银行来提供电影生产资金。1954 年,墨西哥成立了一家负责发行影片的国营公司,推销范围包括国内与国际市场。1959 年,政府买下墨西哥的龙头电影制片厂设施,第二年又把主要的电影院线国有化。

二次大战后几乎有二十年多年的时间里,墨西哥电影在拉丁美洲西班牙语地区仅次于美国。墨西哥的类型电影受到城市劳工阶层的广泛欢迎。这些电影中包括表现充满活力、高歌不断的牛仔的牧场喜剧,还有情节剧,歌舞片,以及酒店影片(cabaretera)或"妓院电影"。当时墨西哥的故事影片年产量可达 50 至 100 部之间。及至 1950 年代末,墨西哥的电影工业还通过拍制宽银幕、彩色片、裸体电影,以及更新类型惯例(如恐怖片和西部片)等来应对来自电视业的竞争。

尽管如此,还是有一些导演脱颖而出,特别是在 1946 至 1952 年之间的"黄金时期"。其中最有名的是绰号为"印第安人"的艾米列奥·费尔南德斯(Emilio Fernandez)。他在战时拍了非常成功《玛丽亚·康德雷里亚》(*Maria Candelaria*,1943)之后,接着又完成

一部改编自莎士比亚的戏剧《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*)的影片《一见钟情》(*Enamoraca, In Love*, 1946)，以及《躲藏的激流》(*Rio Escondido, Hidden River*, 1947)，这是一部充满训诫意味的影片，它讲述一个被派遣到一个落后村落去改进他们生活状况老师的故事，费尔南德斯影片中通俗剧化的情节，成为加伯瑞尔·费加拉(Gabriel Figueroa)一展摄影才华的英雄用武之地。费加拉在影片中营造出类似爱森斯坦在《墨西哥万岁!》(*Que viva Mexico!*)中那样如画的深焦风景镜头。

西班牙语国家之外的观众主要是通过布努埃尔的作品认识墨西哥的战后电影的。布努埃尔曾在美国间或拍摄电影几乎长达十年之久，其后移居墨西哥。在1946至1965年之间，他完成了二十部影片之多，其导演生涯开始了二度辉煌。

布努埃尔不动声色地接受了主流电影的拍制惯例。他的第一部墨西哥电影，是一部明星济济一堂的歌舞片，第二部则是喜剧片。他的摄制时间很少有超过四个星期的，而影片预算更是低到几乎可怜。他因而发展出一种与费尔南德斯的华丽夸饰风格截然不同的、非常直接明了的技巧。布努埃尔拍片条件的艰窘拮据也促使他发展出相当的控制能力：他自己写剧本，有时甚至还从自己的记忆或梦境中撷取点滴片段而偷偷注入剧本。

布努埃尔的第二部墨西哥电影《被遗忘的人》(*The Young and Lost*, 1950)刻画了墨西哥市一个贫民区不良少年的形象。影片的大部分场景都是实景拍摄，开场的介绍也声明这是一部完全根据真实故事拍摄的影片。这些电影手法使得许多欧洲影评家都把它看做一部墨西哥式的新现实主义电影。但与意大利新现实主义电影相比，布努埃尔的这部影片没有提供温暖动人的自由乐观主义。代之以像《偷自行车的人》那样表现善良的穷人，他在影片中表现那些堕落的青少年黑帮分子、感情麻木的母亲以及痛苦不堪的流浪汉。

1951年，布努埃尔《被遗忘的人》在戛纳国际电影节获得了一个奖项，布努埃尔由此又恢复他的崇高国际声望。他的几部作品也都发行推出到了国外，进而到了1950年代末期，又开始与法国和意大利进行联合制作。布努埃尔在拍摄西班牙影片《比里迪亚娜》(*Viridiana*, 1961)并引发丑闻的事件之后，又在墨西哥完成了两部闻名于世的影片《毁灭的天使》(*Exterminating Angels*, 1962)和《沙漠中的西蒙》(*Simon of the Desert*, 1965)。这两部影片比起他《黄金时代》以后的任何

第十九章　艺术电影与作者论观念

个人和制度影响历史，观念也是如此。在电影史上最具影响力的观点之一，就是深信导演担负着一部电影形式、风格和意义之形成的最核心的责任。大部分的历史学家早在1920年代就持有这样的想法，然而这一观念却是在战后欧洲电影文化的特殊动力下才得以实践和确认的。这个时期的理论论争，伴随着电影本身，推动了全球电影制作的某些共同趋向的形成。

第一节　作为作者的导演

自从1940年代中期开始，法国的导演和编剧一直在争论，谁该被确认为一部电影的作者。德国占领时期普遍流行着一个观点，认为成熟的有声电影将是一个“编剧的时代”，然而罗·连哈特(Roger Leenhardt)和安德烈·巴赞声称导演才是一部电影价值的主要源泉。这两位影评人为《电影杂志》(*Revue du cinéma*, 1946—1949)期刊撰写文章，极力推崇威尔斯、惠勒，以及其他具有个人风格的美国导演。

这一思想最重要的一篇陈述，出自亚历山大·阿斯特吕克1948年的论文《摄影机如自来水笔》(the camera-pen, *la caméra-stylo*)。根据阿斯特吕克的观点，电影已经完全是门成熟的艺术，能够吸引严肃认真的艺术家们运用电影表达他们的思想和情感。“电影正在变成一种和先前存在的一切艺术（其中特别是绘画和小说）完全一样的表现手法。电影从市集演出节目、类似文明杂剧或记录时代风物的工具，逐渐变成——能让艺术家用来像今天的论文和小说那样精确无误地表达自己的思想（哪怕多么抽象）和愿望的一种语言（也就是说一种形式）。这就是为什么我称这个新的时代为摄影机是自来水笔式的时代。这种电影画面含有精确的意义，也就是说，它正在逐渐摆脱视觉形象、为画面而画面、

直接叙事、表现具体景象等旧规的束缚，以至于这种方法成为一种像文字那样灵活而巧妙的写作手段。”现代电影将趋向个人化，在这种趋势中，技术、工作人员和演员都不过是艺术家创作过程中的工具。

1951 年，贾克·道尼奥·瓦克洛奇(Jacques Doniol-Valcroze)创办了《电影手册》(*Cahiers du cinéma*,Cinema Notebooks)月刊。巴赞很快就成为主要评论家。第一期中评论了怀尔德的电影《红楼金粉》、布莱松的电影《一个乡村牧师的日记》、罗西里尼的电影《圣法兰西斯的小花》，等等。不久一些年轻的影评人，诸如艾瑞克·侯麦(Eric Rohmmer)、克洛德·夏布洛尔 (Claude Chabrol)、让·吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard) 和弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)等，开始将作者论的论争推向高潮。首次慷慨陈述出自特吕弗 1954 年的论文《法国电影的某种倾向》(*A Certain Tendency in the French Cinema*)。他攻击精致电影为“剧作家的电影”，这些电影显露出缺乏原创性，以及过度依赖经典文学名著。根据特吕弗的观点，在这个传统里，剧作家交出剧本，而导演只要简单地加上表演者和画面就成了，因而导演只是一名“排演者”(metteur en scène,stager)而已。特吕弗认为真正的几位作者是：雷诺阿、布莱松、考克多、塔蒂、奥佛斯，以及其他一些自己撰写故事和对白的导演。这些符合阿斯特吕克“摄影机如自来水笔”理想的导演，才是真正的“电影人”(man of the cinema)。

特吕弗为《电影手册》的评论立场提供了基本理论，使得电影剧本创作成为一个中心议题。该期刊赞赏那些能够撰写或掌握他们剧本的欧洲和美国导演。特吕弗最初的作者论概念，同样也受到《电影手册》的竞争对手《正片》(*Postif*,创办于 1952 年)杂志所支持。《正片》倾向于马克思主义和超现实主义的立场，和《电影笔记》的作者少有相同的观点，然而它也同样主要关注那些在剧本创作过程中具有极强控制力的导演。

一些《电影手册》的年轻评论家更向前进一步，声称一些好莱坞的伟大导演即使没有参与剧本创作，也能设法表达他们对生活的观察、想像。这种强硬的作者核心论表明了在 1950 年代和 1960 年代引起的争议最为激烈。巴赞无法接受这些年轻同道的极端观点，然而其他评论家很快就采纳了这种日后被称之为“政

治的作者论”(politique des auteurs)的观点——即坚决喜爱某类导演的策略。1960年代初期,美国的影评人安德鲁·沙利斯(Andrew Sarris)开始宣扬所谓的“作者理论”(auteur theory),可以作为一种电影评论和历史研究的方法。英国的《电影》期刊(*Movie*,创办于1962年)开始时也持作者论。虽然沙利斯和《电影》的影评人赞同《电影手册》的欧洲原则,但他们主要还是关注于好莱坞的导演。

比如,如果我们因为伯格曼自己撰写剧本而称其为作者,这又如何帮助我们理解一部伯格曼的电影呢?作者论的影评人辩称,我们能够检视这部电影如同它是一部小说般“纯粹”的创作作品。这部电影能够被理解为表达伯格曼的生活观。

而且,将伯格曼视为一位作者,能够使我们在其影片中寻找到共同的元素。作者论影评的一句格言就是雷诺阿曾论述过的,一位导演其实只拍摄一部电影,并且不断地重拍。反复出现的主题、题材、影像、风格选择和情节安排等,使得这位导演的影片具有丰富的一致性。了解这位作者的其他影片,因而能够帮助观众了解正在观看的这部影片。尤有甚者,作者论的影评人对一个导演作品历时发展的方向特别敏感,或者出现一些出乎意料的转变,或者重新回到那些先前提出的观念。

最后,作者论的评论倾向于提倡一种电影风格的研究。如果电影工作者是一位如同作家或画家的艺术家,那么其艺术才能将不仅展示于他说了什么,更在于他如何表述。如同任何一位创作者,电影工作者应该精通这种媒介,并以突出而创新的方式充分发挥。作者论影评人通过摄影技巧、灯光和其他技术的运用来区分导演。有些评论家将电影工作者区分为强调调度与摄影机位置者(所谓场面调度导演,像奥佛斯和雷诺阿)和依赖剪辑者(“蒙太奇”导演,像希区柯克和爱森斯坦)。

这种作者论思想,与兴起于1950年代和1960年代的艺术电影正好相吻合,这个时期大部分著名的导演都自己撰写剧本,并且在每一部电影中都追求独特的主题和风格上的选择。各种电影节也倾向于推崇那些作为主要创作者的导演。在一个商业环境里,塔蒂、安东尼奥尼和其他一些导演,都成了“商标名字”,使得他们的作品在大量“普通”电影中显得极为突出。这种对于名字的认定,能够将一部电影推进国外市场。

作者论观点在电影评论界已经变得非常普遍。新闻评论员现在普遍地都以导演评定一部电影。许多一般的电影观众则以一种粗略的作者论作为品味的标准，此种标准不仅应用于评论艺术电影的导演，也应用于好莱坞的电影工作者，如史蒂芬·斯皮尔伯格(Stephen Spielberg)和布赖恩·德·帕尔玛(Brian De Palma，这些导演自己也持这种作者论的见解)。作者论的评论同时也促使电影研究成为一门学术性学科。

在1950年代与1960年代期间，作者论的评论家倾向于关注我们在前面三章里所讨论到的那些开拓电影现代主义的电影工作者。作者论促使观众感受到导演表达生活观察的电影叙述经验。它也能使观众具备一定的能力，将电影的风格模式理解为是电影工作者个人对事件的评论。作者论的影评人特别对暧昧性感到警觉，将其理解为导演对主旨或主题的反映。

在这一章里，我们将检视布努埃尔、伯格曼、黑泽明、费里尼、安东尼奥尼、布莱松、塔蒂和雷伊的创作生涯。当然，他们并非电影史里仅有的作者，我们也不是在争辩他们是最优秀的导演。他们每一位在其本国的电影史里都占有重要的地位，而且我们也有足够的理由将他们置于一个国际的范围中进行审阅。

就其中一点而言，这八位导演代表着世界电影制作的广泛趋势。他们都在1950年代完成他们的突破之作。他们的电影都在各电影节中脱颖而出，并能赢得国际的发行，甚至在不易侵入的美国市场占有一席之地。电影文化的一些制度，促使他们获得声望，而这些导演的成功，反之也强化了联合制作、国家赞助拍片、电影节和电影期刊的权威性。其中一些导演，像伯格曼和安东尼奥尼，在他们本国之外拍摄影片，可以更多地享受到国际资金的帮助。他们的创作生涯因而也凸显出战后电影的重要趋势。

此外，这8位导演也都成为1950年代与1960年代期间拍摄现代主义电影最著名的代表者。评论家认为每位导演不仅丰富了电影的技术，同时也表现出个人独特的生活观。这些导演的作品对其他电影工作者产生了深远的影响。由于这些导演都自认为是严肃的艺术家，他们和观众、影评人一样都持作者论的观点。费里尼曾不经意地迎合着阿斯特吕克的说法："一位导演能够拍摄出一部个人的、极其亲切的电影，正如同一位作家所撰写的那

样。”

1960 年代末至 1970 年代，这些导演并非都能维持他们的声誉。多数导演在评论与商业上都遭到挫败（通常是因为无法与 1968 年之后的政治电影相容共存）。然而，令人大为惊讶的是，这些导演在 70 年代中期之后，重新获得评论界的称赞，并且在往后的几十年里，他们的作品持续地博得世人关注。

第二节　路易斯·布努埃尔（1900—1983）

《一条安达鲁狗》（1928）、《黄金时代》（1930）、《无粮的土地》（*Las Hurdes*，1932）奠定了布努埃尔独特的个人视点，大部分评论家都深信，他在墨西哥、西班牙和法国会持续表达这样的视野。巴赞发现布努埃尔的电影具有深刻的道德倾向；在特吕弗看来，它们是严格编剧与注重娱乐效果为一体的例证；沙利斯感觉到它们具体表达出一种无风格的风格之神秘性；在《正片》的影评人看来，布努埃尔则一直是一位伟大的电影超现实主义者，运用原始的美丽影像，攻击资产阶级的价值观。

他在战后十年的墨西哥影片里，显示出他能够在人们易理解的喜剧片和通俗剧情片中注入他个人的观点。《比里迪亚娜》（西班牙，1961）可被视作这种倾向的顶峰之作。初学修道的比里迪亚娜试图将她舅舅的农场建立成一个基督教社区，然而她的计划却破产了，成了她表兄佐治现实地冷嘲热讽，以及蜂拥到农场的乞丐贪婪地掠夺的牺牲品。她的理想受到惩戒，当比里迪亚娜与佐治和他情妇一起打牌时，一个小孩将比里迪亚娜的荆棘头冠扔进火堆里（图 19.1）。影片中的主角丧失纯真，令人想起《纳萨林》（1958）中徒劳地试图为这个堕落世界带来美德的主人公。如同《被遗忘的人》（1950）使布努埃尔重返国际影坛，这部在戛纳电影节荣获重要奖项的《比里迪亚娜》，也使布努埃尔在 1960 年代重建声誉——特别是他在佛朗哥执政期间，完成这部亵渎神明的影片。

图 19.1　《比里迪亚娜》中，修女的荆棘头冠成了引火木柴。

可观众们一直不知道里面到底放了什么。

布努埃尔将自己执著的思想观念赋予他片中的人物，然后不动声色地招引观众参与接受。《一个罪犯的生活》(1955) 中，主人公刚出现时是个年少男孩，他正看着一个音乐盒(图 19.3)；这使他联想起在窗口遭到流弹射击丧生的女家庭教师（图 19.4)。当他长大成人，他又再次见到这个音乐盒(图 19.5)，从而激起他想要杀害性感撩人女子的欲望。他一直无法达成目的，然而在他模拟勒死一个人体模型，并且将它拖开时，布努埃尔冷静地向我们呈现了一双从假人身体脱落下来的腿（图 19.6)。我们观众虽不是库鲁兹，但也会联想起被杀害的女家庭教师，并发觉自己正牢牢地陷于他那病态的幻想之中。

图 19.3 《一个罪犯的生活》剧照。

图 19.4 《一个罪犯的生活》剧照。

图 19.5 《一个罪犯的生活》剧照。

图 19.6 《一个罪犯的生活》剧照。

布努埃尔的观代主义也在他叙事结构的尝试中呈现出来。他的电影充满了重复、离题，以及进出于现实与幻想之间的移动(他曾经告诉一位制片人："别担心电影会太短，我加上一段梦境就是了")。他的情节安排尤其依赖令人焦急的推延手法。《资产阶级审慎的魅力》全片几乎就是一连串不断受到干扰的晚餐。影片中虚假表面的动作，如腐败的商人正在走私可卡因，都被系列中产阶级荒唐的礼仪所掩饰：

遇上一家饭店的工作人员围绕在经理的尸体旁边，发觉整个军队正在入侵一家人的客厅。表面上这部电影所呈现的，是关于食物、美酒和装潢品味等令人厌烦的老一套对话。每当片中的故事似乎要达到一个高潮时，一个人物就会醒来，然后我们才醒悟到前面所出现的场景——到底有多少？——都是想像出来的。

大多数现代主义者都攻击电影的叙述，以期将观众的注意力引向其他事物，然而布努埃尔将叙述的挫折感处理成本身就是快感的基础。仅从《欲望的隐晦目的》这个片名，即暗示着一个人内心深处的期望是难以满足的。搭乘火车前往巴黎的旅途中，有钱人费伯特告诉其他乘客有关他执著地追求纯洁的康琪妲的经过。他给她金钱、衣服、甚至一栋属于她的房子，然而每当他企图勾引她时，她都躲开。当他退却时，她又回头引诱他，并且更残酷地羞辱他。费伯特一停止讲述他的故事，乘客们就催促他继续讲；他们热切的好奇心使得他们像是我们的替身。当费伯特的故事快讲完之时，康琪妲出现在火车上，于是这个受挫折的欲望将再次循环展开。《欲望的隐晦目的》可以被视为是一种反身性比喻，即将电影的叙述类比为性爱的挑逗。

如果观众的趣味在于等待，而不在于结尾，那么布努埃尔的电影常常会任意武断地中断。《白日美人》中本以为是残废的丈夫，不可思议地从椅子上站了起来。《资产阶级审慎的魅力》中的米兰登大使，终于吃到了一块冰箱里的剩羊肉。在布努埃尔最后一部电影中的最后一场戏中，恐怖分子的炸弹摧毁了时髦别致的购物街道，而费伯特仍然穿行其中追逐康琪妲。布努埃尔的电影在批判社会传统的同时，也巧妙地应用那些一直令我们着迷的故事讲述式的叙述惯例。

第三节　英格玛·伯格曼(1918—)

1945 至 1988 年期间，伯格曼执导了将近 45 部故事影片。其中《夏夜的微笑》(1955)、《第七封印》(1957)、《处女泉》(1960)等片，使得伯格曼被认为是一位重要的导演。他接着拍摄了系列室内剧影片（《犹在镜中》*Through a Glass Darkly*, 1961、《冬日之光》1963、《沉默》1963；以及《假面》*Persona*, 1966、《狼的时刻》*Hour of*

the Wolf, 1968 和《耻辱》*Shame*, 1968），更加巩固了他功成名就的地位。伯格曼的声誉至此达到巅峰。电影评论家撰写有关他的作品的文章和书籍；他的剧本被翻译成各国文字；他的电影在各影展和奥斯卡电影节都曾获奖。他成了一位电影导演的典范的艺术家。

然而，不久之后，由于一些判断错误的拍摄计划和财务上的挫败，伯格曼无法获得拍摄资金。《呼喊与细语》(*Cries and Whispers*, 1972)则是出自他自己的积蓄、一些演员的投资，以及瑞典电影学院的资助。该片在全球大获成功，接着的《婚姻生活》(*Scenes from a Marriage*, 1973)和《魔笛》(*Magic Flute*, 1975)也都如此。由于受到税务部门的追缴，伯格曼突然有一段时间流亡国外，并且难以获得合拍影片的时期。后来，他返回瑞典拍了《芬妮与亚历山大》(*Fanny and Alexander*, 1983)，这部影片在国际票房告捷，并且荣获四项奥斯卡金像奖。他在完成电视影片《彩排之后》(*After the Rehearsal*, 1984)以后，从此退出影坛。

伯格曼在他的影片中，注入了他的梦境、回忆、罪恶感与幻想。他童年的往事一再出现于他的电影中，从他最早的作品到《芬妮与亚历山大》。他的失恋经历塑造了《夏日插曲》(1951)，而他的家居生活则成了《婚姻生活》的基础。因而伯格曼的私生活成了公共的财产。其中有相夫教子的妇人、严厉的父亲形象、这个世界上玩世不恭的人物，以及痛苦的空想艺术家。他们扮演着可以喻为背信弃义、虐待狂、幻想破灭、失去信念、创意停顿和承受痛苦的角色。他们置身的背景往往是一个凄凉的岛屿、一间沉闷的画室，一个刺目灯光下的剧院舞台。

图 19.7　在《魔术师》中，艺术成为了一种具有某种无法解释的神秘魅力的咒语。

图 19.8　《小丑的夜晚》(*Sunset of a Clown*)。

尽管伯格曼专注于执著的

一致性，他一生的创作还是可以分为几个阶段。早期的影片描述了青少年的危机感和初恋的脆弱性（例如《莫妮卡》*Summer with Monika*，1953）。1950 年代的主要影片倾向于探索精神的缺陷，以及思索电影与生活之间的关系。其中光明的一面，就是常常对艺术抱有一份信念——正如《魔术师》（*The Magician*，1958）中的魔术师幻觉所象征的那样（图 19.7）。

1960 年代的 2 部三部曲电影，严肃地削弱了早期影片中宗教与人性的主题。上帝变得遥远而沉默，而人类则呈现出困惑且自恋。甚至艺术，就像《假面》与《耻辱》中所暗示的，在这个政治压迫的年代，也无法救赎人类的尊严。在他 1970 年代极度悲观的影片中，几乎所有的人际关系——父母与子女、丈夫与妻子、朋友与朋友——都被揭示为是幻觉与欺骗的基础。他一再地显示，所有仅存的只是幼稚纯真的记忆。这样的主题也构成了《芬妮与亚历山大》的基础，该片以一个尚未意识到 20 世纪大灾难的世界

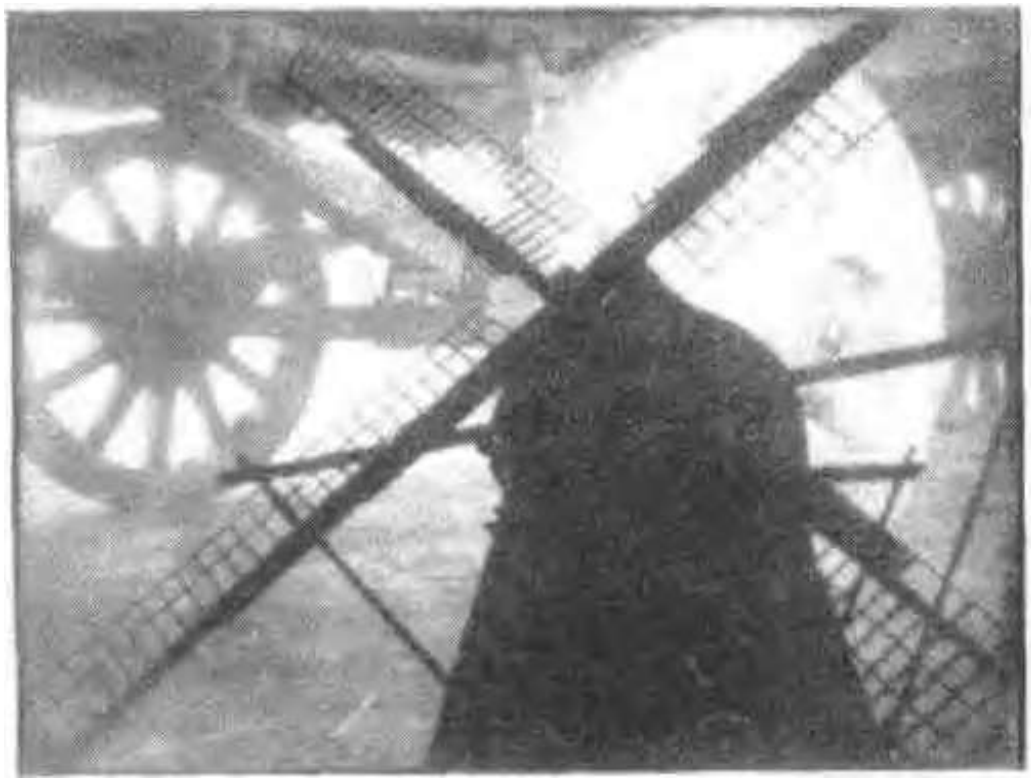


图 19.9 《小丑的夜晚》以表现主义风格的溶镜开场。

图 19.10 《第七封印》中，骑士正在问“巫婆”。

为背景。

“我现在更像是一个戏剧家，而不是一个电影人”。伯格曼能够很快地完成一部电影，原因之一是他培养了一批表演艺术家——伊娃·达蓓克(Eva Dahlbeck)、刚纳·柏恩史传(Gunnar Bjornstrand)、哈利特·安德森(Harriet Andersson)、彼比·安德森(Bibi Andersson)、丽芙·坞曼(Liv Ullmann)和麦克斯·冯·席道(Max von Sydow)。他的调度和摄影技术，通常是为表现他剧本中的戏剧价值服务的。他的1950年代作品，运用深焦和长拍的技巧，以表现强烈心理反映的场景(图19.8)。《呼喊与细语》之后，他更多地依赖伸缩镜头。纵观他一生的创作，他吸收了表现主义的风格传统(图19.9、19.10)。

图19.12 《狼的时刻》中艺术家的堕落。

图19.11 《莫妮卡》剧照。关于这部影片，戈达尔(Godard)曾说过：“我们是否还记得，当安德森饱含困惑和沮丧的眼睛凝视摄影机，刹那间观众和演员之间已达成了某种共谋，她召唤我们目睹了她选择地狱而非天堂的厌恶。”

较为独特的技巧可能大部分要归因于斯特林堡和德国电影的室内剧传统。伯格曼让演员们接近观众，有时让他们挑战性地对着摄影机讲话(图19.11)。在一些室内剧影片中，伯格曼开始以正面的特写镜头拍摄整场戏，运用抽象背景，专注于表现人物眼神和表情的细微变化(图19.12)。

图 19.13 《假面》中伊丽莎白与艾玛的搏斗。

图 19.14 《假面》中一名神秘的小孩摸索一个由剧中两位主要人物组合而成的影像。

《假面》可能是这种个人风格最极致的发展。在这部约略超过六十分钟的影片中，伯格曼呈现了一场心理剧，挑战观众分辨影片中人工设计场景与现实场景。一位名为伊丽莎白的女演员拒绝讲话，她的护士艾玛把她带到一个岛屿上。在取得艾玛的信任之后，伊丽莎白就开始折磨她，而艾玛则以暴力反击（图19.13）。影片中的一些技巧暗示着这两个女人的人格已经开始分裂。其中有一个男孩触摸一张模糊不清的脸的幻影画面，进一步暗示了身分认同已经瓦解（图19.14）。

伯格曼运用影片投射出来的影像构架这个故事，显示出一个世界的幻觉本质，因而能够深深地吸引住观众的注意力。其中有一个特别强烈的时刻，即影片的影像燃烧起来，猛然将陷于剧情中的观众拉回现实。《假面》的暧昧性与反身性，使它成为最重要的现代主义电影之一。

伯格曼现代电影的根源，以及他对道德与宗教主题的处理，促使西方知识分子确信电影是一门严肃的艺术。他的电影，以及他敏锐且不妥协的电影人的个人形象，在战后的艺术电影里一直起着重要的作用。

第四节　黑泽明（1910—1998）

《罗生门》在 1950 年震撼了欧洲电影观众之后的几年时间里，黑泽明成了电影史上最具影响力的亚洲导演。他运用慢动作摄影描述暴力，结果成为一种普遍使用的技巧。他的一些电影被好莱坞重拍，而《保镖》（*Yojimbo*，Bodyguard，1961）则孕育出了意大利的西部片。乔治·卢卡斯（George Lucas）的《星球大战》（*Star Wars*，

1977)中的部分情节也取自于《战国英豪》(1958)。在1990年代初期，许多电影评论家仍认为黑泽明是当今最伟大的电影工作者。

纵观黑泽明一生的创作，他曾被认为是最"西方"的日本导演，虽然这并非完全正确，然而他的电影的确在海外广受欢迎。他的许多电影故事，都是取材于西方文学。《蛛网巢城》(1957)和《乱》(*Ran*,1985)改编自莎士比亚剧作；《天国与地狱》(*High and Low*,1963)则是根据艾德·拜恩(Ed McBain)的侦探小说改编的。黑泽明的电影具有强烈的叙事风格和大量的身体动作，这些一般不被认为是日本电影的典型特质。黑泽明坦承福特、冈斯、卡普拉、惠勒和霍克斯等导演都对他有所影响。

寻觅电影作者世界观的评论家，发觉黑泽明的作品具有一种近似于西方价值观的英雄人道主义。他的大部分影片专注于描绘个人约束自我的欲望，并为他人的利益尽心尽力。这种道德观在《泥醉天使》(*Drunken Angel*,1948)、《野狗》(1950)和《活着》(1952)等片中都有所表现，这也是《七武士》(1954)的核心主题，影片描述了一群没有君主的武士，牺牲自己奋力保护一个遭受盗匪袭击的村庄。黑泽明电影中的英雄，通常是一名自大狂傲的年轻人，经过一位年长睿智老师的教导学会遵守纪律与自我牺牲。这样的主题可能在《红胡子》(*Red Beard*,1965)中得以最生动形象地体现，影片描述了一名脾气不好但尽忠职守的医生，教导他的实习助手应致力于照顾贫穷的病患者。

然而，在《红胡子》以后，黑泽明的作品开始倾向于悲观主义。《电车铃声》(*Dodes'kaden*,1970)是他企图自杀之后完成的，片中呈现的世界是一个毫无逃避希望的荒凉住宅社区。《影子武士》(*Kagemusha*,1980)和《乱》则描述了由于无谓的权力之争社会秩序遭到摧毁。只有《德尔苏·乌扎拉》(*Dersu Uzala*,1975)再次肯定了友谊，以及对他人许下仁慈宽大承诺的可能。

图19.15 《活着》中虽生犹死的公务员。

黑泽明战后最初几年的电影创作，主要拍摄以下3种类型

不改变角度的情况下，唐突地剪进一些细节镜头，从而产生一种突然“放大”的效果（图 19.20–19.22）。然而，当他采取多机拍摄、摄远镜头的策略时，他倾向于分离性的角度变换。这些剪辑策略能够引发紧张或充满暴力的对抗冲突。

图 19.19　镜头③特写：布景右侧的摄影机以大特写拍摄老人愤怒的脸。

黑泽明的电影风格也有较为静态的一面。他 1940 年代的电影采用了一些极长的长拍镜头，而他稍后的电影中时常采用严谨设计的构图，如《影子武士》有一个令人吃惊的开场，镜头持续几分钟固定于 3 个同一的人物身上。这种抽象构图的倾向，可以从他电影中的布景和服装中见到。黑泽明在他的早期创作中，以一种极其自然的方式描绘环境：每一部电影中至少要有一场暴雨，或者是一场狂风的场面，否则就不尽完美。然而这种倾向逐渐形成一种更为风格化的电影环境。《电车铃声》之后，影像色彩的和谐配置成了黑泽明的首要关注点。原本出身于画家的黑泽明，大肆表现鲜艳的服装和鲜明的布景设计。在《影子武士》与《乱》里，早期作品中的精致构图，已被不断摇拍的摄影机所捕捉的豪华壮观场面所取代。

图 19.20 – 图 19.22　《姿三四郎》剧照。这是一组轴线剪辑的镜头，将一个影像突然放大。

黑泽明在电影技巧方面才气横溢，以及他精彩动作场面的动

感处理方式，赢得了好莱坞“电影小子”(movie brat)一代的崇敬(乔治·卢卡斯与弗兰西斯·科波拉(Francis Coppola)帮助他筹集《影子武士》与《乱》的资金)。此外，他专注于传达全球观众都能理解的人性价值准则，更使他在近五十年来一直是一位卓越杰出的导演。

第五节　弗德里科·费里尼(1920—1993)

1957年，费里尼完成五部故事影片之后，巴赞已经能够揭示出其中一再出现的一个影像轨迹。他指出《浪荡儿》(*Vitelloni*, The Young Galves, 1953)中的天使雕像，在《大路》(1954)中以一个天使般的走钢索傻子的形象再次出现(图19.23、19.24)。在其他一些影片中，天使的翅膀则令人联想起片中人物肩上背着的一捆捆枝条。巴赞的结论是——“费里尼的象征表现永无止境”——这位导演毕生的创作充分地证实了这一点。这些影片强制性地回到马戏团、音乐厅、荒芜的道路、夜晚空寂的广场和海边等情境。《大路》开始于海边，也结束于海边，离开洁索米娜而死的桑帕纳，一个人孤独地哀泣。《甜蜜的生活》(*La Dolce Vita*, The Sweet Life, 1960)中的马塞罗，以几乎完全相同的姿势出现在黎明破晓时分的海边，无法回应正在呼叫他的小女孩。

图19.23　《浪荡儿》中，这个天使般的傻子非常崇拜这座偷来的天使雕像。

图19.24　《大路》中身怀绝技的天使与洁索米娜在一起。

有些人物也同样地反复出现，诸如信奉神灵的傻子、自恋的男人、抚育子女的母亲形象，以及性感的妓女等。一些游行、晚会和表演等场面总是恒定不变——通常接踵而来的是寒冷的黎明和破灭的幻想。此外，片中一些怪异、特别的时刻则透露出一丝神秘性。费里尼呼应着雷诺阿的观点，承认道：“我似乎

总是在拍摄同样的电影。”

费里尼能够在电影里塑造一个个人的世界，这是他在1950年代和1960年代期间功成名就的重要原因。《浪荡儿》使他引起国际间的瞩目，而《大路》更是大获成功，并在1956年荣获奥斯卡金像奖。《甜蜜的生活》则在戛纳电影节荣获金棕榈大奖，影片描绘了悠闲的有钱人狂欢放荡的生活方式，引起世界电影观众的震惊和向往。该片很快也就成为意大利出口电影中最赚钱的影片之一。费里尼创作的另一部荣获奥斯卡金像奖的影片《八又二分之一》(*8 1/2*，1963)，可能是这个时期最为活泼轻松的现代主义电影，本片探索一名无法拍摄一部计划中影片的电影导演的心境。接着一部电影是《朱丽叶与精灵》(*Juliet of the Spirits*，1965)，它是《八又二分之一》的翻版，然而是以一个女性的观点叙述的。这种松散的、插话式的场景形成了费里尼电影新的模式：风格奇异的大量回忆往事的场景，往往缺乏直线性的叙述。费里尼在70年代和80年代继续稳定地创作，片中总会出现一个辩论场面。和伯格曼一样，费里尼也是一位拥有最高声誉、具有极强影响力的欧洲电影工作者。

费里尼的电影带有直率的自传性。费里尼的学校生活在《八又二分之一》中得到反映；他在里米尼的青春期在《浪荡儿》中得以体现；一群年轻流浪者的故事在《爱玛珂德》(*Amarcord*，1974)中有所表现，费里尼以抒情的手法描绘一个小小的城镇。费里尼童年的时候就着迷于卓别林等人，马克斯兄弟也一再出现，吉蕾妲·玛希娜表演的喜剧则有着显著的模仿。然而对于《八又二分之一》中的主人公，费里尼声称不知道记忆止于何处，并开始运用幻想。他所表现的并不是毫无夸张的自传，而是个人的神话：一种糅合了幻想的生活。费里尼的这种表达内容，最可清晰地见于《八又二分之一》，并对其他导演也产生了很大的影响。

一直到《甜蜜的生活》，费里尼的电影都深深地植根于真实的世界，虽然这部影片已隐含了一些神秘性。在《八又二分之一》和《朱丽叶与精灵》中，展开了充满梦想和幻觉的情境。就某种重要的意义上来说，费里尼每一部影片中的主要人物，都成了费里尼他自己——或者可以说是他的想像。《爱情神话》(*Satyricon*)全片是一系列的分裂片断，由变幻不定的幻想组合而成。他接着推出

一些规模壮观的巨片——《群丑》(*The Colwns*,1970)、《费里尼-罗马》(*Roma*,1972)、《费里尼卡萨诺瓦》(*Casanova*,1976)、《女人城》(*City of Women*,1980)、《航行》(*The Ship Sails On*,1983) 等,每一部电影都传达、揭示了这位导演的执著、恐惧和灵感。在某些评论家看来,这些电影逐渐变成自恋式操作;而另外一些评论家则认为,它们贯彻着始终如一的主题,只有通过富有创意的想像,人们才能够寻找到自由与快乐。

费里尼的电影也有不讲求个人性的一面。在他 1950 年代晚期之后的几部影片中,融合着自传与幻想,以及对于社会历史的检视。《甜蜜的生活》将古罗马、基督教罗马和现代罗马并列串在一起,并且认为当代的生活是颓废的。《爱情神话》采取了同样的类推处理,将情感空虚的主人公比做嬉皮士。对于费里尼面言,《爱玛珂德》并不只是一部简单的平静回顾他童年生活的电影,它还试图表现墨索里尼政权是如何满足意大利不成熟的需求的。《费里尼卡萨诺瓦》中沉迷、机械化的性爱,可被视为是将片中的主角描绘成一个原型的法西斯主义者。《女人城》反映了女性主义运动,而《乐队排练》(*Orchestra Rehearsal*,1980)则呈现面临瓦解的当代生活,它处于官方压制和随时有可能爆发的恐怖主义活动之下。如同伯格曼、黑泽明和雷伊,费里尼以艺术的敏感性与人生价值的名义,对社会进行批判。这样的态度,清楚地表现于《琴逑和费莱德》(*Ginger and Fred*,1986)之中。影片攻击电视的肤浅,赞颂一种与一个 1930 年代舞蹈团关系日益密切的表演 (由费里尼电影中的黄金搭档, 吉蕾妲·玛希娜 Giulietta Masina与马塞罗·马斯楚安尼 Marcello Mastroianni饰演)。

费里尼的影像依赖于精心安排的情节,而他证明了自己是一位极尽炫耀服装、布景设计和群众动作的大师。他乐于承袭意大利传统的完全后期录音合成技术,偏好在完成拍摄之后控制所有的对白与声音效果。典型的费里尼场面——是一个配上尼诺·罗塔(Nino Rota)轻快音乐的庞大队列场面——无法采取布莱

图 19.25 《卡比莉亚之夜》中卡比莉亚之一警,似乎期待与观众分享希望。

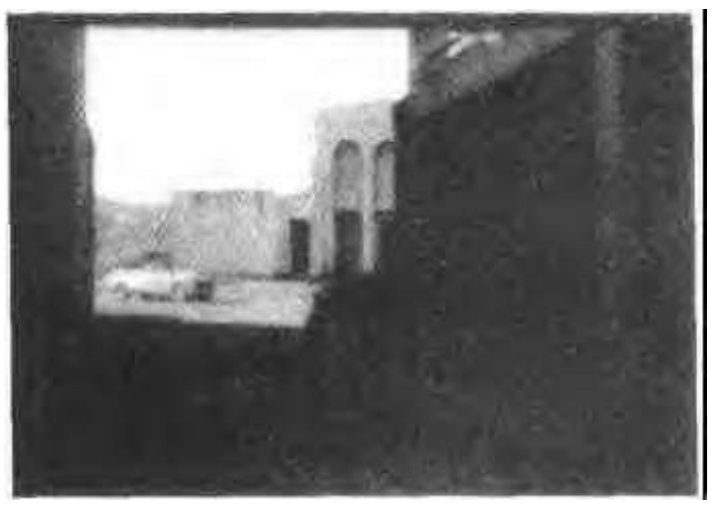


图 19.27 《奇遇》中，现代城市已成为囚禁人类的迷宫。

瓦德的秘密》(*The Mystery of Oberwald*,1981)和《一名女人的身份》(*Identification of a Woman*,1982)两片，打破这几年来的沉寂。

安东尼奥尼在电影史上的重要地位，主要奠基于他早期与中期的作品。在他创作生涯的最初 10 年，他促使意大利新现实主义电影转向深入细致的心理分析，形成一种严肃的、反通俗化的风格。这些影片描绘了存在于欧洲繁荣经济中心的一种社会的反常状态，而这种“漠不关心”的状态也同样被描绘于战后意大利的小说创作中。安东尼奥尼早期电影中对于有钱人的刻画，可以说是新写实主义社会批判理念的有机延伸。然而，安东尼奥尼也同样描绘了劳工阶层里那些麻木不仁、漫无目标的人们。《呼喊》中懒散迟钝、口齿不清的流浪汉，与《偷自行车的人》中挣扎度日的主人公相比，实在是大相径庭，后者至少还有妻小在支持着他。

他 1960 年代初期的四部曲，是被安德鲁·沙利斯称之为“安东尼式无聊”(Antoniennui)的极为深刻的作品。《奇遇》采取全方位的观察，呈现上流阶层疏离于这个他们自己建立的世界（图 19.27）。度假、举行聚会和艺术追求都是徒劳的努力，都无法隐瞒片中人物漫无目的的生活和空虚的情感。性爱被简化为随意的诱惑，企业为追逐利益而不择手段。科技本身已经成为一种生命；一台电扇或一个玩具机器人，比起使用它们的人们而言，更生动活泼地存在着(“现在的情况是，一些事物、物品和物质，在今天更具分量”)。对于安东尼奥尼作品评论最多的一种是——“缺乏沟通”——在对他所描绘的人际关系如何在当代社会里萎缩的广泛评论中，显现其重要性。

这些主题的关注也都是以创新的叙述形式和风格化模式表现的。经过《失败者》(*I Vinti*,1952)与《呼喊》逐渐趋向采用段落式叙述的处理之后，《奇遇》突然转向纯粹现代主义式的故事讲述。片中几个有钱人南下地中海的一个岛上度假，而其中的安娜走失了，找不到她的踪影。安娜的男友山卓和她的女友克劳蒂雅回到

中心岛继续寻找她。他俩互相吸引，逐渐坠入情网，而安娜则被忘却了。起初电影讲述的似乎是一个侦探故事，结果变成了一个深受罪恶感与不确定感纠缠的矛盾爱情故事。

图 19.28 《爱情事件的故事》中，一架会让人想起致命事件的电梯隐隐呈现在这对情侣的上方，预兆着某种不祥。

图 19.29 《呼喊》中的临时工人，面对他妻子的情景。

图 19.30 《奇遇》剧照。安东尼奥尼常常让演员们背对着摄影机，从而表现出情感的极度的不确定状态。

其他四部曲的影片，则采取不同的叙述途径。《夜》的故事展开在 24 个小时里，讲述了一对夫妇偶然的遭遇，凸显出他们正在瓦解的婚姻。《红色沙漠》展现了一个充斥暧昧混沌的工业化景象，片中残褪色彩的布局，可归结为女主角吉莲娜的困惑心理，或是安东尼奥尼对于这个败落现代世界的观感。所有这些影片都采用一种缓慢的节奏，并且在事件之间，加入许多沉寂时刻（temps morts，指一些“死寂时刻”的间段）。有些场面在表演动作之前即展开，而在表演动作之后仍然停留不去。这 4 部电影都以“开放的结局”收尾——其中最著名的也许是《蚀》中的结尾，那对情侣终将可能会在一些空荡荡的都市空间相会。

从他一开始创作，安东尼奥尼就表现出擅长运用深焦镜头（图 19.28）与运动摄影机拍摄的长拍镜头。他的早期作品也常利用布景，开创掩饰片中人物反应，使得观众无法得知的可能性（图 19.29）。《奇遇》有系统地大量采用这种手法（图 19.30）。这部电影的最后一个画面是一个大远景，一对夫妇在一栋建筑物旁显得很矮小，他们毅然地背对观众凝望着艾纳山（图 19.31）。片中人物被如此不动感情地呈现出来，观众几乎难以亲近他们、感受他们。

安东尼奥尼渐趋抽象的构图，同样也导致疏远观众的效果。

图 19.31 《奇遇》结尾时的镜头。

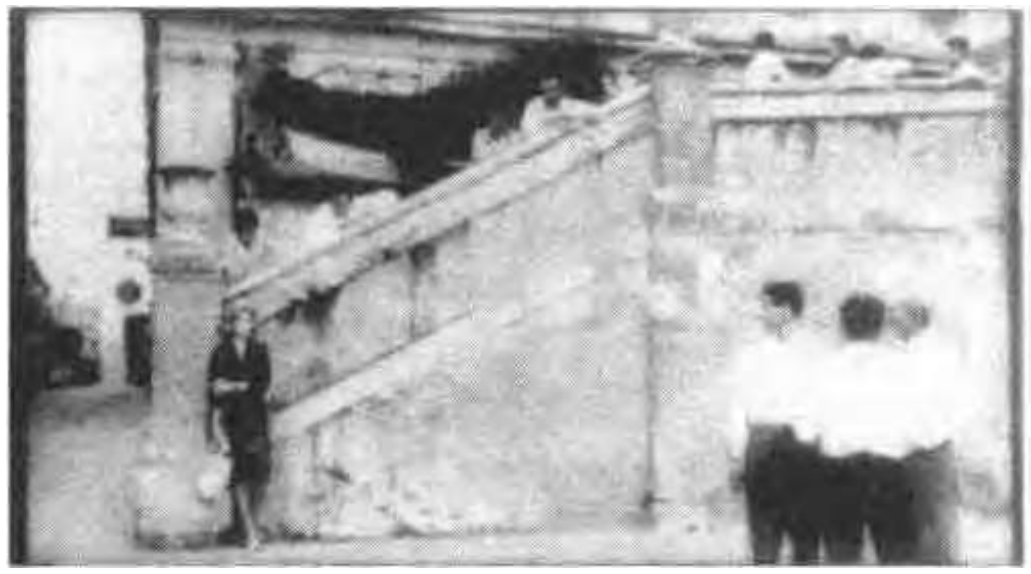


图 19.32 《奇遇》中，背景中的两条强烈的斜线分割了画面，从而使得女主人公的身影被孤立、凸显。

他将电影中的人物简化为群众和结构，将人物置身于背景之中（图19.32）。《红色沙漠》是安东尼奥尼的第一部彩色电影，该片更将这种抽象化推向极致。他将水果描绘成灰色，使得物品的色彩变得斑驳、厚重。在一些场景里，远镜头使得空间显得扁平；而在其他一些场景里，色彩分裂成块状和楔形状的镜头使影片具有立体主义的风格。

在《放大》中，以往电影的那些疏远观众的效果，更配合着一种全面的自身反省。托马斯偶然在公园里拍摄到一对情侣；他也拍下了一件凶杀案吗？他将照片放得越大，它们却变得更加粗糙且抽象。在一个侦探故事的架构之下，这部电影探究照片幻觉的本质，并且暗示着它们陈述真实原貌的能力是有限度的。如同《八又二分之一》与《假面》，《放大》成为现代电影中质疑自身媒介的一部重要典范之作。

安东尼奥尼对肤浅或麻木人物的沉寂戏剧处理，在一个同时欢迎存在主义的时代，获得观众一种心有同感的反应。他也可能比起任何其他导演更鼓励电影工作者探索省略情节和开放结局的叙述。黄·巴登(Juan Bardem)、米克罗什·杨素(Miklós Jancsó)、西奥·安哲鲁普洛斯(Theo Angelopoulos)，都从他独特的风格中受益良多。弗兰西斯·福特·科波拉的《对话》(*The Conversation*, 1974)

和布赖恩·德·帕尔玛的《爆裂》(*Blow-Out*,1981)则直接产生于《放大》。整整一代人都以安东尼奥尼电影中寂静、空虚的世界来鉴定电影的艺术性,而许多观众也看着他们自己的生活展现其中。

第七节　罗培尔·布莱松(1901—)

罗培尔·布莱松的声誉主要奠基于相对来说数量较少的电影作品。他在完成最早的两部重要影片《罪恶的天使》(*Les Anges du péché*,1943)和《布洛涅森林中的贵妇们》(*Les Dames du Bois du Boulogne*,1945)之后,40年间仅拍摄了11部电影,其中最著名的有《一个乡村牧师的日记》(1951)、《死囚越狱》(*A Man Escaped*,1956)、《扒手》(*Pickpocket*,1959)、《驴子巴尔塔扎尔的经历》(*Au Hasard Balthasar*,At Ramdom Balthasar,1966)、《穆塞特》(*Mouchette*,1967)、《梦想家的四个夜晚》(*Four Nights of a Dreamer*,1972)、《武士朗斯洛》(*Lancelot du Lac*,Lancelot of the Lake,1974)和《金钱》(*L'Argent*,Money,1983)。纵使如此,早自1950年代初期,罗培尔·布莱松已经是一位全世界最受尊敬的导演之一。布莱松深受《电影手册》评论家的推崇,沙利斯和《电影》杂志的评论也对他极为赞赏,他严谨苛求的影片,展现出内在的一致性,以及执著的个人主义世界观。

罗培尔·布莱松依赖文学作品,在精致电影盛行的时期,使他获得相当的信誉。他的电影结构时常围绕信件、日记、历史纪录等建构而成,并采用画外音重述发生的事件。然而,他拍摄的影片却并没有特别具有文学性。他的作品可说是表现阿斯特吕克"摄影机如自来水笔论"美学的最佳例证:他采用文学作品作为电影的前期准备,然而却以纯粹电影的方式完成。布莱松喜欢将他所称的"电影摄影"(cinematography)——即"通过电影书写"——对照于"电影"(cinema),他坚称一般电影拍制的"电影",只是拍摄下来的戏剧。

罗培尔·布莱松专注于描绘多愁善感的人们挣扎生存在一个充满敌意的世界里。在他1940年代的两部故事片中,将报复的阴谋,编织围绕于两名无辜的受害者身上。

从《一个乡村牧师的日记》到1960年代的初期,他的作品进

入一个漫长的第二阶段。此时的影片出现了简朴的人物形象，以及极为含蓄柔和的表演。这些作品中所遭受到的大部分痛苦折磨，也都不同程度地获得补偿。乡村牧师临死前领悟到“所有事物都是神的恩赐”；《死囚越狱》中的弗太恩因为信任同牢囚友而逃离纳粹监狱；在《扒手》中，小偷在产生犯罪的幻想之后，终于接受了一名女子的爱。就在这个时期，布莱松获得国际声誉，成为战后一位伟大的宗教电影导演。

1960年代中期以后，他的电影变得更为悲观。将布莱松视为一位“天主教”导演的观众，对于他转而关注于现代社会里年轻人世俗、甚至性爱的问题而深感困惑。此时他电影中的主人公，都被导向绝望、甚至死亡。《驴子巴尔塔扎尔的经历》中的玛芮，遭到一群不良少年剥光衣服、殴打致死。穆赛特和《一个温柔的女人》(*Une Femme douce*，A Gentle Woman，1969)、《很可能是魔鬼》(*The Devil Probably*，1977)中的主角，结果都是自杀身亡。《金钱》中一名由于不公平事件而几度进出监狱的年轻人，最后不明不白地被谋杀。如今基督教的价值教义也无法提供任何慰藉：《武士朗斯洛》中寻求圣杯遭到挫败，骑士精神化为一堆沾满血迹的盔甲。

然而，无论他们是怎样的悲惨，布莱松的电影都充满着神秘的气氛。他作品中的人物难以理解，因为他们常常由电影之外来审视。这些表演者——布莱松称他们为他的“模特儿”——通常是一些非职业或业余的演员。他们不可思议地僵化而沉静，仅以简短的语言或简单的动作打破沉寂。在这样的电影里，突然睁开眼睛，成了极具意义的事件；视线交错，也形成一个高潮。布莱松还常常从背后拍摄他的模特儿，或以特写镜头表现他们身体的局部(图19.33)。

这些人物的世界，也同样以这种简便的笔触表现之。布莱松在《一个乡村牧师的日记》之后，开始摒弃远镜头。他通过展现一小部分，象征性地创造一个场景的空间，并且通过人物的视线连结镜头(图19.34、19.35)。有时，他运用严格取景的摄影机运动以表现动作的细节。比如《穆塞特》中的一场戏，布莱松完全没有呈现人物的脸孔，从而使我们注意到穆塞特失意的步态，以及她那褴褛破旧的衣裳(图19.36-19.39)。

图 19.36 《穆塞特》。如果要拍摄穆塞特去上学这场戏，很多导演也许会先用一个远景长镜头交代环境，然后切入孩子们在街上走向学校的正面镜头。然而与之相反，布莱松却从一个向下的角度拍摄孩子们的脚开始……

图 19.37 《穆塞特》。穆塞特背朝着我们入镜。

图 19.38 《穆塞特》。摄影机尾随她的背景。

从《扒手》开始，特别是在《驴子巴尔塔扎尔的经历》中，出现多处留待观众想像填补的空缺，而那正是故事本身的事件——“所发生的事情”——变得模糊不清（“我从不像在剧场做的那样解释所有的事情”）。布莱松的电影之所以给人一种进行中结构的感觉，在于他们细微巧妙的变化，几乎都是仪式化的重复再现——每天的日常生活、重复上演的冲突、重新返回相同的场景。观众不禁怀疑，这些明显的随意偶发事件，是由上帝、命运，或是其他一些未知力量所控制的一个巨大循环事件中的一部分，而牵涉其中的个人却并不知情。

布莱松从不追求如同安东尼奥尼、伯格曼和费里尼所享有的那种商业成就。即使如此，他还是影响了让·玛丽-斯特劳布(Jean Marie Straub)，如他从禁欲者影像和现场录音中发觉政治的蕴涵；再如保罗·许瑞德(Paul Schrader)，他 1980 年的《美国舞男》

图 19.39 《穆塞特》。(摄影机)在校门口停住。这种剪辑方式的作用就是将人物暂时从环境中剥离，这使得观众一时无法得知人物所处的环境，因而更集中地关注人物的行为举止。

(*American Gigolo*)称得上是对《扒手》的重拍。这些极不相同的电影工作者都从布莱松这里汲取了有益的营养。虽然布莱松一直未能完成他拍摄圣经创世纪故事的宿愿，他仍然是50年来最为独特的电影作者之一。

第八节　雅克·塔蒂(1908—1982)

作者论热衷者特吕弗曾经声称“一部布莱松或塔蒂的电影，必然是一部出自天才的作品，只因为单独、绝对的权威，从开场直到‘剧终’一直都被强制执行”。这两位导演之间有很多的相似性，是很耐人寻味的。两位导演都是在1930年代开始他们的电影生涯，战争期间继续拍摄电影，并在1950年代初期取得突出成就。两人都要花上几年时间才完成一部电影：塔蒂的电影数量甚至比布莱松还要少，他在1949至1973年期间，只拍了6部故事片。两位导演都尝试采用片断、省略的叙事方式，以及运用不同寻常的声音。

然而，不同于布莱松的是，塔蒂拍了一些极受欢迎的电影。因为他既是一名演员，同时又是一位导演，因而成了国际名人。就此来看，塔蒂跟布努埃尔极为相似，在可理解的主流电影传统中创作现代主义电影。

《假日》(1949)奠定了塔蒂日后多数作品的模式。一个小型的游艺团来到一个小镇，镇民们享受了一天的假期，游艺团第二天就离去了。就在欢欣作乐之际，塔蒂所饰演的当地邮差法兰苏瓦仍然继续送发信件，并且决定采取美国式的高效率做法。本片受限制的时间和地点，单调的日常生活与疯狂欢闹作乐之间的对照，一个装模作样的人物扰乱了每个人的生活，以及认为只有孩

上的滑稽古怪的举动，也让旁观者难以接受。塔蒂的表演赢得了全球观众的青睐，并被认为独立恢复了卓别林与基顿哑剧表演的传统。同样重要的是，塔蒂作为导演很少采用传统的情节安排结构，而是以坚实的结构组合电影。他通过交替呈现的大量插科打诨和空寂场面，引导观众将日常生活视为喜剧。《于洛先生的假日》迈向了更具实验性的《娱乐时间》(*Play Time*，图 19.40)。

回到巴黎，于洛先生在《我的舅舅》(*My Uncle*，1958)中，对现代生活的工作与休闲展开了一场狂欢式的攻击。现代主义式房屋的窗户似乎在侦视过往行人；从盆栽中伸出的塑胶管变成了一条巨大的蟒蛇。塔蒂再次运用远镜头展现深受自己所创造的环境摆布的人们(图 19.41)。其效果就像是安东尼奥尼描绘都市疏离感的喜剧版本。

《我的舅舅》在国际间大获成功，并且荣获奥斯卡最佳外语片奖，因而塔蒂能够实行他最具野心的拍摄计划。他在巴黎的郊区搭建了一座假城，其中铺有人行道、水电装备与交通设施（图 19.42）。他以 70 毫米的胶片、五轨立体声音进行拍摄。

结果是拍摄完成了《娱乐时间》(1967)，这是战后最为狂妄大胆的影片之一。塔蒂注意到观众可能会在片中寻找于洛先生，于是低调地处理自己的演出。他也知道观众们依赖特写和居中的构

图 19.42　塔蒂摄制城一角。

图 19.43 《娱乐时间》的剧照。这里最主要的噱头在画面左边杰弗德先生一头撞在了玻璃门上的情景。而在画面右侧，那商人如模特儿般以迈步的姿势呆立在那里，直到这个镜头的末尾才开始迈步。

图 19.44 《娱乐时间》剧照。百万富翁正对餐厅侍者衣服上的污垢气急败坏，餐厅老板(前景左侧)准备了一杯解酸药，希望让百万富翁息怒。这为之后的笑料埋下了伏笔：于洛误把这杯起泡的液体当成了香槟喝了下去。

图来吸引他们的注意力，于是几乎完全以远镜头建构此片，并且将他插科打诨的戏散置于画面的各个角落（图19.43)。但有时，就像摧毁皇家花园饭店那场冗长的戏，他将几个插科打诨的戏同时聚集于一个画面之中，给观众一个挑战，将它们区分开来(图 19.44)。有些时候，他只详细描绘一些微不足道的动作，引导观众考虑它潜在的乐趣(图19.45)。塔蒂对于旅游休闲与都市日常生活的嘲讽，促使我们将所有的生活都视为游戏时间。

由于塔蒂最初坚持以 70 毫米的规格放映《娱乐时间》，因此本片无法获得广泛的发行，并且很快发行失败。塔蒂也随即破产了，他的创作生涯从此一蹶不振。在他生命将尽之时，他盼望在世界的某个地方建造一座影院，能够每天放映《娱乐时间》，直到永远。

他还拍摄了两部电影。在《交通》(*Traffic*，1971)中于洛先生帮助一名年轻女子把一辆休闲车送到阿姆斯特丹的汽车展会场。《交通》比《娱乐时间》或《于洛先生的假日》要简单一些，它主要是讽刺汽车文化。《游行》(*Parade*，1973)是为瑞典电视台拍摄的，它是一部赞颂马戏团与观众的假纪录片。如同以往一样，塔蒂模

糊了电影表演和日常生活喜剧之间的界线(图 19.46)。

在他去世之前,塔蒂正计划拍摄另一部于洛先生的影片《困惑》(*Confusion*),片中的主人公在电视台工作,并在摄影机前被杀害。然而《娱乐时间》的债务一直纠缠着他,1974 年,他的电影以不可思议的低廉价格拍卖掉了。然而,在往后的 20 多年间,他所有的电影都被重新发行推出,对于新的观众而言,塔蒂的确留下了大量丰富的作品,引导观众将平凡的日常生活,看成是一出永无止境的喜剧。

图 19.45 《娱乐时刻》:大门的把手像是正弯下腰来的门房头上长出来的一对角。

图 19.46 《游行》中的观众。只有前排 3 个妇女是真人,其他都是照片上的人。

第九节　萨蒂亚吉特·雷伊(1921—1992)

雷伊(Satyajit Ray)深受媒体的赞赏。在《道路之歌》(*Pather Panchali*,Song of the Little Road,1955)后,他大约拍摄了 30 部故事片。作为一名商业绘画艺术家,他改革了印度的书籍设计。他曾撰写儿童读物、科幻小说和侦探故事。他同时也是一位广为人称赞的音乐家,为自己的电影配乐,也为其他电影工作者配乐。

雷伊的艺术根源奠基于与泰戈尔家族关系密切的孟加拉文艺复兴文化。他自己的家族也有许多足引以为自豪的杰出的发明家、教师、作者和音乐家。雷伊将他年轻的西方人道主义文化注入到他所有的创作活动之中。他将电影创作的核心目的视为"人类行为的真实揭露"。他的电影排斥表现反面人物,这使他接近雷诺阿,而他对集体主义政治解决方法持保留态度,也说明了一种个人主义的生活倾向。

雷伊最早的创作时期是从《道路之歌》到《孤独的女人(恰茹拉妲)》(*Charulata*,1964),主要描绘人类基本的问题。在阿菩三部曲(《道路之歌》、《不可征服的人》*Aparajito*,The Undefeated,1956、

《阿菩的世界》*The World of Apu*,1960)中,这些问题是面对一个充满挫折、死亡的世界,关于成长和承担责任的问题。在他关于拥有土地的贵族的作品中(最著名的是《音乐厅》*The Music Room*,1958),描绘了一些不可思议地墨守逐渐消亡传统的人们。他的"觉醒女性"三部典(最著名的两部是《马哈纳加尔》或《大都市》*Mahanagar*,1963 和《孤独的女人(恰茹拉妲)》),展现了深受印度传统压制,并努力争取建立她们自己的身份认同的女性。无论电影的背景是在乡村还是在都市,雷伊都专注于刻画家庭生活中的家庭成员、婚姻和日常工作。

如同亨利·詹姆士(Henry James)的小说,雷伊的人物根据他们对学习的热忱和对周围环境的敏感而予以论定。阿菩在观察他周围的生活之后,埋头苦读,最后开始写作。在《恰茹拉妲》的开场中,事实上被囚禁于家庭生活的妻子,穿梭于一扇扇窗户之间,透过望远镜观看这个世界。

图 19.47 – 图 19.48 《三个女儿》(*Three Daughters*):当阿木亚踏着泥泞回家,调皮的菩利躲在一棵树后面逗他。

这些早期的影片显示出一位艺术家的纯熟技艺。雷伊通过研究西方的电影与音乐,获得了一种坚实结构的感悟,其中"戏剧化"的奏鸣曲形式与印度拉格音乐(ragas)的开放形式大相径庭。雷伊同时也遵循着欧洲和好莱坞的途径发展自己的电影风格。他常将镜头的取景以一种情境发生之前和之后的方式平行表现出来(图 19.47、19.48)。

整个"阿菩三部曲"都是由背景与摄影机镜位的主题结合在一起的。其中最著名的主题

图 19.49 《阿菩的世界》中阿菩把地球仪给妈妈。

是火车:《道路之歌》中孩子一眼瞥见火车;《不可征服的人》中的母亲身体逐渐衰弱时,火车奔驰于背景之中;《阿菩的世界》中火车在阿菩公寓附近整日轰隆隆地穿行不息。有时这个火车象征着阿菩渴望开拓的伟大世界。当他在学校获得一个地球仪奖品时,他拿出向母亲展示,骄傲地问道:"你知道这是什么吗?"(图19.49)而画面之外传来远处火车的声音。有时这个火车则是一种非个人的力量,推驶这个家庭从乡下到班纳瑞斯,从一个小镇到加尔各答。最后,当阿普接受了他的儿子,这个火车也仅是一个可以弃置一旁的玩具。

1960 年代末期的政治动荡之后,雷伊的作品开始更为直接地面对社会问题。如著名的《远方的雷声》。他的"城市"三部曲,描绘了脆弱的人们极力在一个腐败的商业世界中生存下来。例如,《掮客》(*The Middleman*,1975) 中的桑南被要求给一名客户提供一个女人。当他发觉她竟是自己朋友的妹妹时,感到非常震惊。雷伊对于成功代价的观念,通过饰演拉皮条的桑南剪接到在家中的父亲传达出来,他父亲当时正在通过收音机收听一首泰戈尔的歌曲《黑暗逐渐笼罩整个森林》。

雷伊变得更为有意的"现代"。他改编当代年轻作家的小说,

并且利用倒叙、负片片段和定格画面的手法。然而他还是对于这些自觉的技巧感到不太自在："要成为一名现代电影工作者，似乎只要考虑如何运用视觉影像，而不需要通过电影表达他对生活的态度。"

雷伊在这段时期的许多影片，反映出他的人道主义逐渐无法理解现代印度政治的无常性。他的电影被认同为尼赫鲁(Nehru)总理的自由主义政治立场，随着尼赫鲁遗志的衰微，雷伊对印度道德进步的信念也跟着消逝。他的乐观主义思想在一些为儿童拍摄的有趣的影片中比较明显，如生动活泼的《歌手高比和鼓手巴加》(*Goopi Gyne Bagha Byne*，1969)。

在他创作生涯的晚年，雷伊将个人的关注与当代的政治问题结合在一起。《家庭与世界》(*The Home and the World*，1984)是根据泰戈尔的作品改编的，展现了1907年反殖民主义的斗争，其主人公是一名冲破隐居式的家庭生活的妻子。《人民公敌》(*Public Enenty*，1989)则是根据易卜生剧作改编更新的，描绘了一个社区的青年群起保护一名发觉一座庙宇的水遭到霍乱感染的医生。这部电影对于当时承受着波帕(Bhopal)化学工厂灾难打击的印度而言，仍然心有余悸。雷伊1980年代的作品坚持主张任何具有重大意义的行动，无论是否与政治有关，只有通过那些敏锐的个人意识和良知才会涌现。

第二十章　新浪潮与新电影：1958—1967

1958年之后的10年间，国际艺术电影出现了异常的变动。不仅老一辈的作者引进了许多重要的革新，而且大批“新锐电影”(Young cinemas)、“新兴电影”(New Cinemas)和“新浪潮”(New Waves)批评并更新了现代主义传统。许多年轻一代的电影工作者在稍后的几十年里都成了重要的人物。

第一节　电影工业的新需要和形式与风格的新趋势

工业状况欢迎新人才的到来。然而美国的电影观众在1947年以后就有所下滑，其他地方的观众直到1950年代末期电视开始提供廉价的娱乐时才开始出现明显的减少。相应地，制作人瞄准一些新观众——或联合制作，或拍摄性爱电影。他们同时也拍摄针对1950年代末期出现于大多数西方国家的“青年文化”的电影。在西欧，性解放、摇滚乐、新式流行服饰、足球和其他运动的增长，以及诸如地中海俱乐部(Club Med)的新式旅游，都成了1960年左右逐渐成熟的年轻一代的特征。这种趋向都市、休闲阶级生活形式的潮流，随着1958年之后经济的蓬勃发展，欧洲生活水平的提高而得到强化。同样的发展模式也出现于日本与东欧。

谁又能比年轻的电影工作者更吸引这些宽裕的观众呢？电影公司开始启用年轻导演拍摄电影。这些机遇与专业电影教育的扩大正好相符。1950年代末期以后，除了现存的苏联、东欧、法国和意大利的电影学院之外，又增加了成立于荷兰、瑞典、联邦德国和丹麦的国家电影学校。在整个欧洲，大约30岁左右的导演都在1958至1967年期间拍摄了他们的第一部故事片。

青年文化加速了电影文化的国际化。艺术电影院与电影俱乐部也大量增加。国际电影节至此有旧金山与伦敦(两者都创始于1957年)、莫斯科(1959)、亚德雷德(Adelaide)与纽约(1963)、芝加哥与巴拿马(1965)、布里斯班(1966),以及圣安东尼与伊朗的设拉子(Shriaz,1967)等。法国的海瑞斯(Hyères)和意大利的佩扎罗(Pesaro,两者都创始于1965年)电影节作为年轻电影工作者的聚集地而成立。

每一个国家的新锐电影,都是一个极为不同的电影工作者的松散集合体。他们的作品通常不像我们在默片时期所见到的风格运动那样能够展现相当程度的一致性。尽管如此,一些主要的趋势还是将这些新锐电影连接在一起。

新生代的人们首次对整个电影历史具有一个清晰的认识。巴黎的法国电影中心、伦敦的国家电影院,以及纽约的现代艺术博物馆,都成了年轻观众渴望了解世界各地电影的圣殿。电影学校放映外国经典影片,以供教学研究。老一辈导演也都被尊崇为精神之"父":雷诺阿之于特吕弗、朗格之于亚历山大·克鲁格(Alexander Kluge)、杜甫仁科之于苏联的安德烈·塔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)。尤其重要的是,年轻的导演吸收了新现实主义的美学特征与1950年代艺术电影的精神,因而新锐电影延伸了一些战后电影的趋势。

图20.1 《幻想的年代》(*The Age of Daydreamig*, 1964、法)中摄制的街景镜头,长焦镜头使得空间变得扁平。

图20.2 《轻而易举》(*Walkover*, 1965)中用望远镜头拍摄的浅景深近景画面。

其中最明显的是技术上的革新。就相当程度上来看,新锐电影认同于一种较为即时的拍摄方式。1950年代末期至整个1960年代期间,生产商改进制造了不需要三脚架的摄影机,能够精确地显示镜头所见之物的反射观景器,以及仅需少许光就能产生适度曝光的电影胶片。虽然这些器材的设计,主要是用来帮助纪录片的电影工作者,但是故事片的电影工作者也立即对

图 20.7　《流浪儿》中的一个推变焦距镜头(zoom in)。

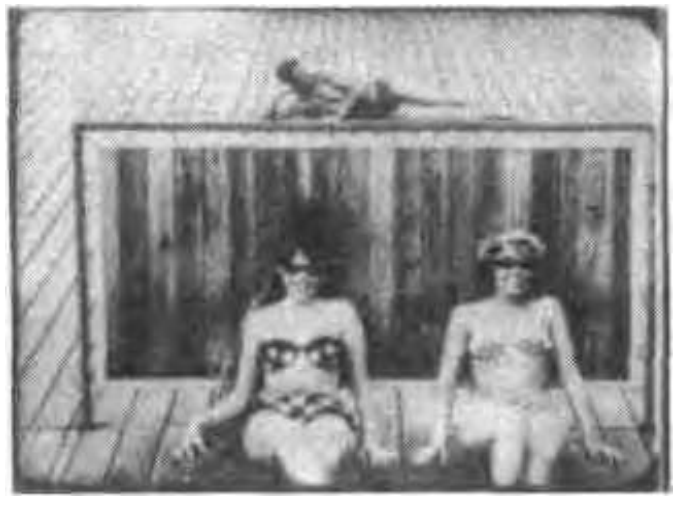


图 20.8　在《黛西丝》中,长焦镜头将男人与女人置于同一个平面上。

战后 10 年极为普及的倒叙手法,现在电影工作者则用来加强人物心理状况的感觉。如《广岛之恋》(*Hiroshima mon amour*,1959)就带动了许多电影工作者都"主观化"(subjectivize)地运用倒叙手法。此外,幻想与梦境的场景也更加盛行。所有这些心理的影像,与早期电影中的表现相比,变得更为断裂而混乱。电影工作者可能会以对另一个王国的一瞥打断电影的叙述,这个王国也许仅仅是逐渐能够确认的记忆、梦境或幻想。在极端的情况下,此王国可能持续的令人难以忍受的模糊不清,直到电影结束,它暗示着在人类的经验中,现实与幻想是如何融合为一体的。

艺术电影中作者式评论(authorial commentary)的倾向,同样也持续不断。特吕弗围绕片中人物的轻快灵活的摄影机运动,表达出他们的生活像一个抒情的舞蹈。在《黛西丝》(*Daisies*,捷克斯洛伐克,1966)中,薇拉·齐蒂洛瓦(Vera Chytilová)运用摄影机的巧妙技术,反映了女主角嘲讽男人的视点(图 20.8)。

导演们在创造暧昧叙述的方式上,结合了客观性写实、主观性写实与作者式评论等技巧。现在的观众总是无法分辨这三个因素之中,哪一个是影片表现事件的基础。在《八又二分之一》中,一些场景令人难以识别地混合着回忆与幻想的画面。年轻一代的导演也探索叙述形式的暧昧性运用。在贾洛米尔·吉瑞斯(Jaromil Jireš)的《哭泣》(*The Cry*,捷克斯洛伐克,1963)中,事件可以作为客观性的或是主观性的加以利用,留下了谁的主观观点会被再次呈现的疑问。开放结尾的叙述也能使本身具有暧昧性,就像未交待结局的《筋疲力尽》,我们不禁想要知道女主角对于男主角的态度到底是什么。

由于电影的故事变得无法确定,因而他们似乎脱离了记录社

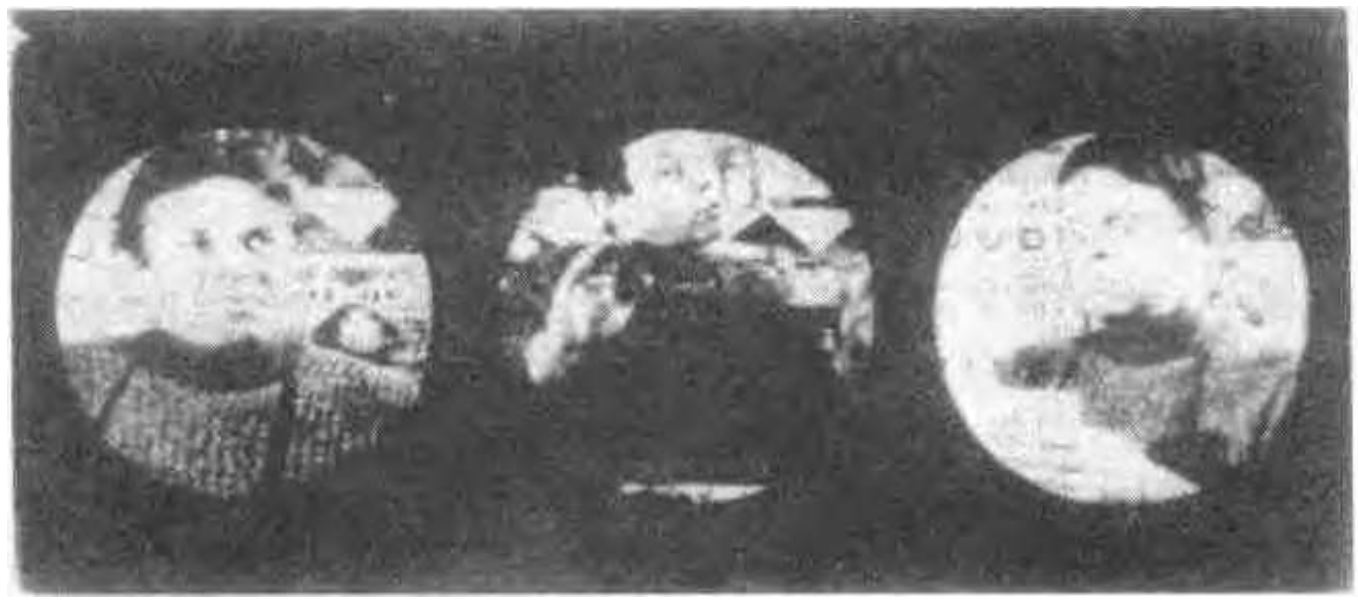


图 20.9 《枪击钢琴师》以圈入圈出镜头表达了对默片时代电影的敬意。

图 20.10 – 图 20.11 《猫在袋子里》指涉了戈达尔的《我的一生》。

会的世界。此时的电影本身似乎成了导演能够宣称的惟一“现实”。伴随着年轻导演们对于他们所运用的媒介历史的熟悉了解，这种避开客观性写实的作法，使得电影的形式与风格显现出“自我指涉”(self-referential)的现象。许多电影不再追求反映一个它们自身之外的现实。就像现代绘画与文学、电影变得具有反身指代性，指向自身的素材、结构与历史。

当一部电影通过影片的拍摄过程建构其情节时，这种反身指代性可能最不会引起干扰，就像《八又二分之一》、戈达尔的《轻蔑》(*Contempt*，1963)，以及安达杰·华依达(Andrzej Wajda)纪念齐纽·塞布斯基(Zbigniew Cybulski)的《拍卖》(*Everything for Sale*，1968)与关于一位已故明星的《灰尘与钻石》(*Ashes and Diamouds*)。即使电影拍制没有一个明显公开的主题，反身指代性对于新锐电影，以及1960年代普遍的艺术电影而言，仍然是一个重要的特色。艾瑞克·洛肯(Erik Løken)在《猎捕》(*Hunt*，1959，挪威)中的开场，以一个画外音解说道：“我们开始吧”，然后在结尾时

叙述者又声称："我们不能这样就结束"；《筋疲力尽》中的主角不时地向着观众讲话；《枪击钢琴师》(*Shoot the Piano Player*，图20.9)则热切地回应着默片时代的电影。

那些将不同来源与时代的片段并列而成的拼贴电影，同样也引发了对于人工制造电影的认识。这些新兴电影甚至能够互相引用，就像吉利斯·葛洛士(Gilles Groulx)的《猫在袋子里》(*Le Chat est dans le sac*，The Cat Is in the Bag，加拿大，1964)，就是故意地模仿一部法国新浪潮的影片(图20.10、20.11)。总之，这些电影意识到了电影幻觉制造的机制，以及受惠于媒介的历史。这也使得这些新兴电影成为战后电影现代主义的重要贡献者。

事实上，许多国家都出现新浪潮与新兴电影，但在这一章节中我们将着重论述在西欧、东欧、英国和苏联等最具影响力与原创发展特点的国家里发生的电影新浪潮。

第二节　法国：新浪潮与新电影

在法国的1950年代末期，战后之初的理想主义与政治运动，逐渐被一种较为非政治的消费与休闲文化所取代。这新兴的一代被人们称为"新浪潮"(nouvelle vague，new wave)，并且不久就主导整个法国。许多年轻人都阅读电影杂志，参与电影俱乐部和"艺术与实验"电影院(art et essai，art and experiment)的放映活动。他们也期盼着更为离经叛道的电影，而不是那些精致的影片。

电影工业此时还没有完全发掘这些新生的观众。观众人数在1958年开始急速下滑，而且几部巨额预算的电影也遭受挫败。同时，政府的资助提高了风险的承担力。1953年，国家电影中心(Centre National du Cinéma)设立了"优秀电影补助"(prime de la qualité，subsidy for quality)，使得新导演能够拍摄短片。1959年的一项法律创立了"预支贷款"(avance sur recettes，advance on receipts)制度，根据剧本提供第一部故事片的资金。在1958至1961年期间，许多新导演拍摄完成了他们第一部完整的故事片。

在这如此广泛的发展中，自然包含了极为不同的趋势，然而其中的两个主要趋势最为重要。一个是以"新浪潮"为核心的群体，另一个则通常认为是"左岸"(Left Bank)群体，他们是此时转

向故事片创作的年纪稍长的一代群体。

一 新浪潮

法国新浪潮群体的构成主要是那些奋起拍摄个人电影，以公然反抗传统工业的年轻导演，他们的浪漫形象和反抗姿态与电影潮流是一致的。不无讽刺意味的是，大部分导演一旦与新浪潮发生联系，甚至那些极为平常的电影工作者，也就能很快地都跻身于主流。然而这个群体的一些成员，不仅提倡了一种个人电影的新观念，并且在电影的形式与风格上也做出了很多创新。

新浪潮的主要导演都曾经是《电影手册》的影评人。他们是"作者论"的坚决拥护者，深信导演应该表达一种个人的世界观。这种世界观不仅出现在电影的剧本中，也能通过电影的风格表现出来。多数《电影手册》的这批人都以执导短片开始电影的拍摄，然而到了1950年代末期大多数人也转向拍摄故事片。他们互相帮助筹集拍摄资金，并且共同分别启用两位杰出的摄影师，亨利·德凯(Henri Decae)与拉乌·科塔德(Raoul Coutard)。

新浪潮引起的最初冲击来自1959至1960年之间的四部电影。克洛德·夏布洛尔的《漂亮的塞尔日》(*Le Beau Serge*)和《表兄弟》(*Les Cousins*)，探讨了新兴法国乡村与城市之间生活的差异。前者差一点成为戛纳电影节的法国参赛片，而后者则在柏林电影节赢得一项主要奖项。弗朗西斯·特吕弗的《四百下》(*The 400 Blows*)，讲述了一名敏感的男孩变成一个小偷而离家出走的故事，该片在戛纳电影节荣膺最佳导演奖，并且使新浪潮获得巨大的国际声誉。新浪潮早期最具创新的影片是戈达尔的《筋疲力尽》，描述了一名默默无闻的罪犯的最后日子。当夏布洛尔、特吕弗和戈达尔紧接着他们的处女作而继续创作时，其他年轻导演也都推出了他们的第一部故事片。

许多新浪潮影片都能满足制作人在资金上的要求。这些影片采取实景拍摄，采用可携带式设备、无知名度的演员，以及极少的工作人员，因而很快就能拍摄完成，并且比一般影片要节省一半的费用。通常一部影片以无声拍摄，然后再进行后期配音。有二年时间里，一些新浪潮电影获得了高额的利润。这些趋势也使让-保罗·贝尔蒙多(Jean-Paul Belmondo)、让-克劳德·布莱利

图 20.12 《四百下》中，安东尼狂奔向海边然后转向观众的定格画面，已成为电影史上的经典镜头。

(Jean-Claude Brialy)、安娜·卡丽娜(Anna Karina)、珍·梦洛(Jeanne Morearu)以及其他的一些电影明星红极一时，并且在法国影坛引领风骚数十年。尤为可贵的是，新浪潮影片经证明比许多大制作影片更有利于出口。

正如"新浪潮"这个名称所指示的那样，这个群体的大部分成就主要可以归因于这些电影工作者与年轻观众之间心灵相通的和谐关系。这些导演大多出生于 1930 年左右，并且以巴黎为工作基地。他们专注于描绘都市职业人士的生活，风尚服饰、跑车、酒吧、通宵晚会和爵士俱乐部等，这种电影显示着影片中的咖啡厅场景是直接电影的即时性捕捉拍摄。这些电影在主题上也有一致性：权威是不可信任的；政治与爱情的承诺也遭到质疑。影片人物毫无原由的行为具有通俗存在主义的痕迹。这些电影也承袭诗意写实主义、精致的传统与好莱坞犯罪电影的特色，时常有一名邪恶的女主人公。

新浪潮导演也有一些共同的基本叙述设想。像安东尼奥尼与费里尼一样，这些电影工作者通常围绕偶发事件与枝节片段建构电影的情节。他们并且强化了艺术电影开放性结局的叙述传统。《四百下》中的著名结尾使得定格技巧成为一种大受欢迎的方式，以表达一个无法解决的情境(图 20.12)。同时，意大利新写实主义电影混合格调的特色也被推到极致。在特吕弗、戈达尔与夏布洛尔的电影中，滑稽喜剧时常在转瞬间就会变成焦躁、痛苦或死亡。

最后，新浪潮是第一个系统地论述先前电影传统的导演群体。对于这些原本为影评人的导演而言，电影史是一种活生生的

图 20.13 在夏布洛尔的《表兄弟》中，一位阅览者发现了一本艾瑞克·侯麦和夏布洛尔的研究希区柯克的著作。

存在。《筋疲力尽》的男主角模仿亨弗莱·鲍嘉，而女主角则出自于奥托·普雷明格的《褒姬和蓓斯》(*Bonjour Tristesse*,1958)。《巴黎属于我们》(*Paris Belongs to Us*)中的聚会场合放映着《大都市》,而《四百下》中的男孩则偷了一张伯格曼《莫妮卡》的剧照。这些导演颂扬他们自己的名声,彼此夸耀或赞美他们在《电影手册》的同道(图 20.13)。电影受惠于历史的这种意识,促使 60 年代反射性电影拍制的开展。

由于《电影手册》影评人喜好具有个人世界观的电影,因此新浪潮未能像德国表现主义或苏联蒙太奇电影那样结合成为一种风格一致的电影运动,也就不足为奇了。这些导演在 1960 年代的创作发展,显示出新浪潮只是不同性情气质的一个短暂结盟。其中两位最具代表性和影响力的导演是特吕弗与戈达尔,然而他们的一些同事也都在电影业中各自开创一番事业。

克洛德·夏布洛尔曾经写道:"当你找到一笔资金拍摄第一部电影时,你就成了一位导演。"他以妻子的继承财产资助拍摄了《漂亮的塞尔日》，该片获得了优秀电影最佳影片奖(prime de al qualité),并且在发行推出之前几乎已经收回了成本。《表兄弟》的成功,使得夏布洛又很快地拍摄了几部影片。他对希区柯克的崇拜,使他转向拍摄情绪多变的心理剧电影,并且时常带着古怪幽默的风格 (《善良的女孩》*Les Bonnes femmes*、《奥费莉亚》*Ophélia*)。夏布洛尔在拍了一些可怕的间谍侦探影片之后,着手拍摄了系列心理惊悚片:《轻浮的女人》(*La Femme infidèle*,The Unfaithful Wife,1969)、《该死的人》(*Que La bête meure*,This Man Must Die,1969)、《屠夫》(*Le Boucher*,The Butcher,1970),以及其他一些影片。就像希区柯克那样,夏布洛尔探索中产阶级的紧张生活如何爆发形成疯狂与暴力。一直到 1990 年代的初期,夏布洛尔共拍摄了四十多部故事片和几部电视剧,他一直是来自《电影手册》的最具商业弹性与实效性的导演。

虽然艾瑞克·侯麦比多数《电影手册》的朋友都要年长将近十

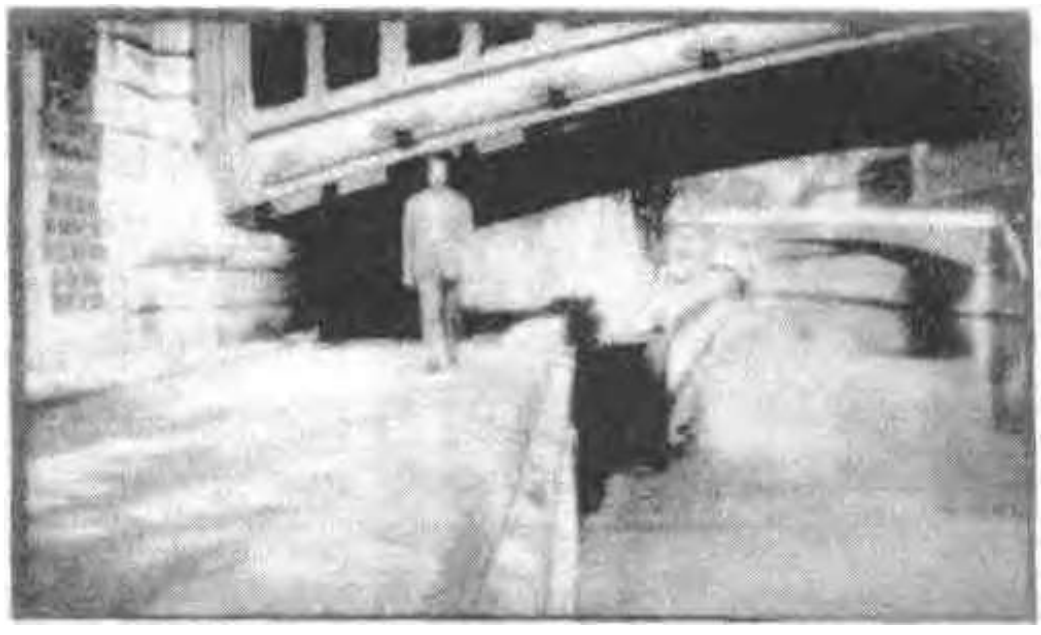


图 20.14 《狮子的记号》中，疲乏不堪的男主角在巴黎街头踯躅而行。

岁，但他却成名较晚。侯麦是一位喜好深思的美学家，他严谨地遵循巴赞的教诲。《狮子的记号》(*Le Signe du Lion*) 类似于《偷自行车的人》，全片主要就是描绘一个无家可归的游民穿梭于炎炎夏日的巴黎街头(图 20.14)。

《狮子的记号》之后，侯麦着手拍摄他的“六个道德故事”(*Six* Moral Tales)，幽默地讽刺探究男女之间尽量使理智与情感和性爱冲动保持平衡。其中第一部故事长片《采集者》(*La Collectionneuse*)，讲述了如同神话美女的海蒂诱惑智慧超凡的艾卓安，但是又保持一定距离，不让他接近(图 20.15)。这部影片成功之后，侯麦能够接着以《夜访穆家》(*My Night at Maud's*，1967)、《克莱尔的膝盖》(*Claire's Knee*，1970)和《午后之恋》(*Love in the Afternoon*，1972)完成他的第一个系列影片。在 1980 年代，他完成了第二个系列“喜剧与谚语”(Comedies and Proverbs)，并且推出另一个“四季的故事”(Tales of Four Seasons)系列。侯麦在试图使他的人物变得渺小的同时，仍然同情他们寻找幸福的努力。侯麦的电影具有社会风俗小说或雷诺作品的风味。

尽管侯麦偏好简明、巧妙的嘲讽故事，然而《电影手册》的另一位影评人雅克·里维特(Jacques Rivette)的电影则极力捕捉生活本身的无穷性。《疯狂的爱情》(*L'Amour fou*，1968)片长超过四个小时，《出局》(*Out I*，1971)则长达 12 个小时。这种异乎寻常的片长，使得里维特能够慢慢地展现日常生活的节奏，揭示它们背后复杂的纠葛，以及隐藏的阴谋。

《巴黎属于我们》首创这种偏执狂的剧情结构。一个年轻的女人被告知，无形的世界统治者将一个人逼迫自杀，并且也将很快地杀害她所爱的男人。该片深受弗里茨·朗格的影响，他那命运

图 20.18 《罗舍福的年轻女孩》中一个城市在疯狂的舞蹈。

的《混沌世界》(*Les Abysses*,1963),似乎主要是受到荒谬剧(Theater of the Absurd)的影响,是一部描绘两名疯狂女佣的心理剧。总体而言,"新浪潮"的规则使得许多不同的年轻导演得以崛起。

二　法国新电影:左岸群体

1950 年代末期另一个电影工作者的松散联盟团体脱颖而起——自此人们称其为"左岸群体"(rive gauche,Left Bank)。他们大多比《电影手册》的成员年长,而且对电影没有那么狂热,他们倾向于认为电影类似其他艺术,尤其类似于文学。其中一些导演——雷乃、瓦尔达和弗朗叙——都已经以他们不同寻常的记录短片闻名于世。然而,跟新浪潮一样,他们也实践电影的现代主义,而且也崛起于 1950 年代末期,受益于年轻群体对于实验创作的浓厚兴趣。

1950 年代中期出现的两部影片是具有重要意义的先驱之作。其中一部是提出摄影机论宣言,并对作者论带来重大影响的亚历山大·阿斯特吕克拍摄的《不幸的遭遇》(又译《九死一生》*Les Mauvaiese rencontres*,Bad Meetings,1955),该片运用倒叙与旁白叙述的手法,讲述一名与为人堕胎者有关联而被带到警察局的妇女的过去生活。更重要的一部影片是艾尼斯·瓦尔达的故事短片《海角》(*La Pointe Courte*,1955),该片主要描述的就是一对夫妇随意地漫步行走。但是非职业演员和实际场景,与这对夫妇风格化的俏皮旁白对话产生了冲突(图 20.19)。这部电影的省略剪接,也是在当时电影创作中独一无二的。

左岸电影的典范原型之作当推雷乃执导、玛格丽特·杜拉

图 20.19 《海角》中，夫妇俩在进行哲理性的辩论，背景中的渔民们正在劳作。

图 20.21 – 图 20.21 《广岛之恋》中当这对恋人躺卧床上时，雷乃突然剪到一个这名女子的德国恋人。它较为灰暗的胶片，使它呈现出一种遥远过去的情景。

图 20.22 接下来，一个长镜头中这名女子与德国爱人战时约会，缓慢地连接到当下情景，营造出一个比较两个男人徘徊不去的“身体景象”(body landscape)。

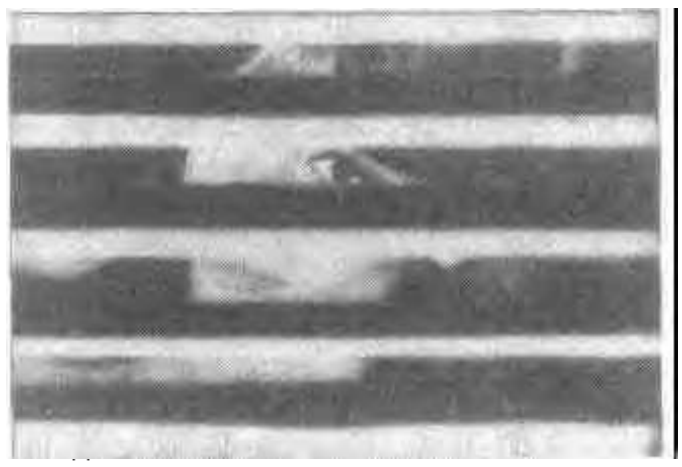
(Marguerite Duras)编剧的《广岛之恋》。《广岛之恋》于 1959 年推出，连同《表兄弟》与《四百下》成为影坛最耀眼的光芒，也进一步证明法国电影正在自我更新。然而《广岛之恋》与夏布洛尔、特吕弗的作品有极大的不同。这部立即显现高度智性，并且令人震撼不已的影片，以一种令人困惑不安的方式将现在与过去并列放置在一起。

一名法国女演员来到广岛演出一部反战的影片。一名日本男子爱上了她。他们经过两天两夜的做爱、聊天、争吵，于是获得了彼此模糊的了解。与此同时，她在德国占领时期爱上一名德国军人的回忆也出其不意地浮现。她极力想要将自己在二次世界大战期间所遭受到的痛苦折磨，与广岛在 1945 年遭受原子弹摧毁所造成的可怕创伤联系起来。这部电影以这对情侣表面上的和解为结尾，暗示我们难以完全了解任何历史的真相，如同我们难以了解另外一个人。

杜拉将她的剧本建构成有如一首二重唱，片中的男女音交织于影像之间。观众时常不知道电影的声音到底是真实的交谈、幻想的对话，还是片中人物的说明评论。这部电影从眼前故事的事件，跳跃到不时出现的广岛纪

图 20.26 《没有脸的眼睛》中，主人公惨白的面部化妆指涉了无声电影的化妆。

图 20.27 – 图 20.28 《不朽之身》中，男主角透过百叶窗向外凝视，而在下一个静止画面中，他所追求的神秘女人也正同样凝视着。



物穆里爱，是一名遭受法国占领者折磨的阿尔及利亚人，全片却一直没有出现。雷乃通过比新浪潮粗略的跳跃剪辑精确得多的摇晃剪辑，强调当下的焦虑不安（图 20.24、20.25）。

《广岛之恋》的成功促使其他左岸群体的电影工作者也推出他们的故事片。乔治·弗朗叙的《没有脸的眼睛》（*Eyes without a Face*，图 20.26）与《朱德斯》（*Judex*）充满了智慧，以简略的超写实手法重拍古典的类型，并且表达对弗里茨·朗格、福拉德等导演的致意。雷乃的剪辑师亨利·寇比（Henri Colpi）拍摄了《依然故我》（*Une Aussi Longue absence*），讲述一名咖啡馆老板娘把一个流浪汉当作是她回家丈夫的故事。该片断断续续的断裂场景和出乎意料的剪接，预示着《穆里埃尔》的出现。玛格丽特·杜拉不仅为寇比和雷乃撰写剧本，后来自己也参与电影制作（参阅第 26 章）。

雷乃电影蜚声影坛，也使另外一位文学家转而执导电影。小说家阿伦·罗布–格里耶（Alain Robbe-Grillet）在撰写了《去年在马里昂巴德》的剧本之后，开始以一部《不朽之身》（*L'Immortelle*）跻身导演之列。这部电影延续了《去年在马里昂巴德》"不可能的"时间与空间的阐释（图 20.27、20.28）。罗布–格里耶的第二部电影《欧洲特快列车》（*Trans-Europe Express*），是一部对于故事讲述充满自觉的作品，三名作家被安排在同一列火车里，撰写有关国际毒品走私的故事。电影向我们展现演出他们撰写故事的情节，并且将他们在讨论中所产生的变化和修改也都呈现出来。

《广岛之恋》的突破，也促使艾尼斯·瓦尔达拍摄了一部故事

图 20.29　《克莉欧五点到七点》中,克莉欧对着摄影机歌唱。

长片《克莉欧五点到七点》(*Cléo from 5 to 7*)。尽管片名中所指的时间只有两小时,但这部影片描述的是一名女演员生活中的 95 分钟,等待着一个极为重要的体检结果。瓦尔达将全片分割成十三个"章节",并且插入各种离题的无关枝节(图 20.29),使我们与这个紧张的情节产生距离。该片的内容非常丰富,与疾病的主题产生令人惊讶的强烈对照,使它看起来更接近于新浪潮的格调,然而影片操纵故事时序发展的实验,也具有左岸群体典型的智性风味。

瓦尔达继《克莉欧五点到七点》之后的电影,包括引起争议的《幸福》(*Le Bonheur*),影片暗示任何一个女人都能够轻易地取代另一个女人,这使观众感到困惑不安。瓦尔达以一种现代主义者攻击传统道德的典型方式,引用雷诺阿《草地上的野餐》(*Picnic on the Grass*)的对白,其中一位人物宣称:"幸福也许存在于对大自然法则的屈服顺从。"

新浪潮和左岸这两个群体仅仅风光了几年而已。法国的电影观众数量仍旧持续下滑。一些新导演的作品,最著名的是雅克·侯济(Jacques Rozier)的《再见菲律宾》(*Adieu Philippine*),耗费了庞大的拍摄资金。到了 1963 年,新兴电影已经不再卖座,年轻导演要开创导演事业就跟十年前一样困难。一些执著不屈的制作人,如乔治·迪·鲍尔瑞葛(Georges de Beauregard)、安纳托尔·道曼(Anatole Dauman)、麦格·包达(Mag Bodard)与皮埃尔·布朗伯格(Pierre Braunberger)等,都能资助重要的电影工作者,然而一些具较高票房收入的导演,如克劳德·勒洛屈(Claude Lelouch)的《男欢女爱》(*A Man and a Woman*,1966),则运用新兴电影的技巧装饰传统的浪漫情节。

无论如何,1960 年代的法国电影是全球最被广为推崇和模仿的电影之一。精致电影的传统已经被朝气蓬勃的电影现代主义所取代。

第三节　意大利:新电影与意大利式西部片

1950年代末至1960年代初，意大利的电影工业状况要比法国好得多。较高的票价弥补了观众人数的下滑。美国的进口影片逐渐减少，而意大利的电影则在国内占有广大的市场。经证明，国际市场青睐于意大利的恐怖片、《意大利式的婚姻》(*Divorce Italian Style*,1961)之类的喜剧片，以及像《大力士出马》(*Hercules Unchained*,1959)之类的复兴"神话"史诗片。美国与欧洲的公司不断寻求与意大利的公司联合制作。影城公司(Cinecittà)制作了大量电影，而迪诺·迪·罗伦提斯(Dino De Laurentiis)则于1962年在罗马近郊建造了一座庞大的电影制片厂。到了1960年代初期，意大利已经成为西欧最具势力的制作中心。

最具名望的导演是费里尼和安东尼奥尼，他们在1960年代初期的作品，巩固了他们作为电影作者的声誉(参阅第十九章)。电影工业的扩大发展，也使许多新导演能够从事创作事业。大多数导演很快就进行流行电影类型的拍制，然而也有一些导演变得更具声望和影响力。正如我们所期待的那样，他们通常具有与新写实主义传统相关的特性。

最直截了当地更新新现实主义的影片，是厄曼诺·鄂米(Ermanno Olmi)的作品《工作》(*Il Posto*,又名《喇叭响起》*The Sound of Trumpets*,1961)。电影一开场，展现的是一个年轻人刚起床，他的父母正在准备早餐。《工作》似乎延续着《温别尔托·D》(*Umberto D.*)中对于日常生活耐心细致的观察。《工作》同时具有国际新锐电影的特色，因为它采用了松散的叙述方式，超越了新写实主义的规范模式。片中年轻人申请一个行政事物的工作、办公室琐屑的例行公事，以及职员忧郁痛苦的生活，都以一种轶事趣事的离题枝节形式呈现出来。浪漫的爱情情节总是难以展开。鄂米沉静悲悯的讽刺笔触，类似于捷克的一些年轻电影工作者，如吉利·曼索(Jeri Menzel)的作风。

新现实主义对社会批评的推进，被那些认同为左派的新进电影工作者予以强化了。塔韦亚尼(Taviani)兄弟，维托利欧(Vittorio)与保洛(Paqolo)的作品，也许最接近新写实主义的根源，他们在

1970年代扬名国际。弗朗西斯科·罗西(Francesco Rosi),曾经担任维斯康蒂《大地在波动》的助理,他拍摄了《萨尔瓦托雷·裘连诺事件》(*Salvatore Giuliano*,1961)、将探究一名西西里岛强盗之死的半纪录影片,与不按年代顺序排列的倒叙片段融合在一起。马可·贝鲁奇(Marco Bellocchio)以《口袋里的拳头》(*Fists in the Pockets*,1966)和《中国不远》(*China Is Near*,1967),将新左派(New Left)对于传统共产主义(orthodox communism)的批判引入到电影中。基洛·庞特寇沃(Gillo Pontecorvo)比这些导演都要年长一些,在这种趋势中也贡献了一部最重要的作品之一《阿尔及尔之战》(*The Battle of Algiers*,1966)。这部经过重新安排的半纪录影片,运用真实电影(cinéma vérité)的传统,直接呈现阿尔及尔独立战争;然而庞特寇沃也采用复杂倒叙结构,和罗西一样,带有雷乃与其他实验电影工作者的影响。

在皮埃尔·保罗·帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)的作品中,新现实主义的推进还遭遇到激进的现代主义。身为一名非正统的马克思主义者、同性恋者,以及热衷于天主教的无信仰者,帕索里尼在意大利的文化界引发了一场骚动。他在进入电影拍制行列之前,已经是一位著名的诗人兼小说家。他曾撰写过几部剧本,其中最著名的是费里尼的《卡比莉亚之夜》。他为自己的电影挑选演员,采用一个迪西嘉能够接受的原则:"我选派演员是因为他们本身的样子,而不是因为他们能假装成什么样子。"然而帕索里尼声称,自己得益于卓别林、德莱叶与沟口健二的理念,即电影工作者能够揭示这个世界史诗与神话的层面。

帕索里尼在《乞丐》(*Accatone*,1961)和《罗马妈妈》(*Mama Roma*,1962)中,对于都市贫穷生活毫无遮蔽、赤裸裸的检视,被赞誉为是对新写实主义的回归。然而帕索里尼对于周围环境的处理,似乎更多的是受益于布努埃尔的《被遗忘的人》,不仅在于影片中有展现野蛮暴力的场景,而且在于有令人困惑不安的梦境影像(图20.30)。帕索里尼批评新写实主义太过于牵涉抵抗政治,并且过于依恋表面的真实。他曾说道:"在新现实主义里的事物,是以一种疏离的、混合着人性温暖和讽刺的方式描绘出来的——这些特色都不是我所具备的。"

帕索里尼的早期电影中,也展现出他称之为"混杂"(pastic-

图 20.30 《乞丐》中乞丐梦见他的朋友死了，围着他躺着。

chio)的特色，即将广泛不同的听觉与视觉材料“混杂在一起”。在人们回忆起文艺复兴时期绘画作品的场景里，片中人物满嘴都是粗俗的语言。在一些真实电影的街景中，配上巴赫或莫扎特的音乐。帕索里尼对于这些技巧上的差异进行了解释，声称农民和城市最低阶层的工人阶级，保留着与前工业时期神话的一种联系，这正是他在电影中引用以往伟大艺术作品所企图唤起的。

这种帕索里尼称之为风格上“污染”(contamination)的策略，在《马太福音》(*The Gospel According to St.Matthew*，1964)中，可能最不会令观众感到困惑不安。这部影片也不像他先前的著作和电影——赢得了来自教会的赞赏。这部圣经故事的影片，以一种比好莱坞或影城公司出品的史诗电影更为写实的方式呈现出来。帕索里尼将耶稣描绘成一位狂热的、常常失去耐性的传教士，而且他也细致地描绘了人物粗糙的身躯、多皱纹的皮肤和缺落的牙齿。然而，《马太福音》并非只是一部新写实主义的电影。电影技巧被混杂在一起。巴赫和普洛可费耶夫(Prokofive)的音乐与非洲的米萨鲁巴(Missa Luba)乐曲，竞相出现于电影的配乐中。出自文艺复兴时期绘画作品中的脸庞，以一种突兀的伸缩镜头拍摄呈现。耶稣被彼拉多审判的那个场景，由置身于一群围观者中的一架手持摄影机进行拍摄，像是一个无法靠近的新闻记者。

帕索里尼是实验作家转行的电影工作者，在某些方面有些像罗布-格里耶。然而贝尔纳多·贝尔托卢奇(Bernardo Bertolucci)则代表着相当于是意大利新浪潮的导演。他在 19 岁的时候，曾经担任过《乞丐》的助理导演，而且帕索里尼也为他的第一部电影《瘦

图 20.36 《革命之前》剧照。姨妈仍在慢慢地翻看照片。之前空床的镜头表现了一种时间的含糊性：是这个镜头秩序搞混了还是表示姨妈是在另一个场所回到床上再次摆弄照片呢？

《一把美元》(*A Fistful of Dollars*,1964)、《一把美元续集》(*For a Few Dollars More*,1965) 和《好的、坏的和丑的》(*The Good*,the Bad,and the Ugly,1966)成了意大利式西部片的原型之作。说话简洁、下颌胡子拉渣的克林特·伊斯特伍德(Clint Eastwood),是模仿黑泽明武士片而塑造出来的，他漫步穿行于一个古怪荒谬的世界。李昂尼的西部片具有一种冷酷的写实风貌——破败的小镇、污秽的套头披巾,以及大多数观众前所未见的可怕暴力。然而它们也展现出一种几乎歌剧式的壮观。广袤的地势(在西班牙廉价拍摄)与眼睛或手掌的宽银幕特写镜头并列在一起,广角镜头则扭曲画面的深度。李昂尼炫耀华丽的视觉风格,将西部片的传统推向一个纯粹仪式的层次,因此,一场酒吧间的对峙,成了如同爱森斯坦《伊凡雷帝》中延展、风格化的冲突场面。然而,李昂尼也常以冷酷的嘲讽幽默,减缓他紧张场面的气氛。

在每一部电影中都有安尼欧·莫里康(Ennio Morricone) 的配乐,有时以高亢嘹亮的弦乐歌颂英雄行为,有时则以倏忽的口哨声或弦声加以嘲弄。李昂尼声称莫里康是他的"编剧",因为作曲家能够以一个突如其来的合弦表现,取代一句对白。莫里康也能帮助李昂尼强化电影的主题蕴涵。就像在《一把美元续集》的结尾中，枪战与斗牛之间的对比，不仅展现于斗牛场模样的竞技场,更在于震撼人心的墨西哥铜管配乐。

"美元"三部曲的巨大成功,促进了意大利式西部片的制作,

并且使李昂尼、莫里康和伊斯特伍德扬名世界。虽然李昂尼创作的是通俗流行类型片，然而他那华丽的风格，对这种类型的传统高度个人化的重新诠释，都证明与那些致力于更新与挑战新写实主义传统的艺术电影导演相比，同样具有重大意义。

第四节　德国新电影

在 1962 年 2 月举办的奥伯豪森(Oberhausen)电影节中，联邦德国电影界发起一个崭新的推进电影发展的行动。26 位年轻的电影工作者签署一份宣言，宣告旧电影已经死亡。面对正在衰败的电影工业和不断减少的观众，这些签署人承诺要促使德国电影重振国际声誉。在经过 3 年的游说和公开辩论之后，中央政府在 1965 年初，设立了德国新锐电影委员会(Kuratorium Junger Deutsch Film, Commission for Young German Film)。这个机构根据一些已拍摄过优秀短片以证明自己才华的导演的剧本，提供无息贷款。

德国新锐电影委员会在短暂存在期间，资助拍摄了将近二十几部故事片。这些影片全部都是低成本拍摄计划，导演只能支付给演员微薄的薪水，并且几乎完全以实景拍摄。然而在这些“货运电影”(Rücksackfilme backpack film)中，许多电影具有令人震撼的创意。他们将当代德国描绘为一个充满破碎婚姻、腐败事件、反叛青年与随意性爱的国家。他们暗示着纳粹主义的遗孽一直苟延至今。在将近二十年的改编经典名著之后，德国新锐电影联合实验写作稳步发展。与法国作者论的电影工作者不同，德国新锐电影追寻一种文学品质的电影。

后来，奥伯豪森的签署者承认那个宣言大多是夸大之词，然而也有部分签署者，诸如艾德葛·莱兹(Edgar Reitz)和福尔克·施隆多夫(Volker Schl ndorff)，仍然尽力坚持他们的创作生涯。从长期的国际观点来看，这个时期最著名的两部处女作是出自亚历山大·克鲁格(Alexander Kluge)和让-玛丽·斯特劳布(Jean-Marie Straub)的电影。

克鲁格原是一名专业律师，后来转向实验性写作——在看了《筋疲力尽》之后——又转向电影拍制。他成为德国新锐电影最坚定的拥护者。克鲁格是奥伯豪森宣言的签署者之一，也是游说敦

图 20.37 《向昨天告别》中，奔逃中的安妮塔必须在路边换衣服。

动成立新锐电影委员会的核心人士。他曾协助创办联邦德国位于奥姆的第一所电影制作学校。与此同时，他拍制了系列短片。1965 年，他获得新锐电影委员会的援助资金，并完成了电影《向昨天告别》(*Abscheid von Gestern*, Departure form Yesterday, 又名《昨日女孩》*Yesterday Girl*, 1966)。克鲁格的风格丰富多样——跳接、快动作、插人的字幕、手持跟拍——以及他那片断、省略的故事讲述，坚实地将《向昨天告别》置于 1960 年代的新锐电影之列。片中的安妮塔(Anita G.) 也许是个法国新浪潮的女主人公形象：在城市里游荡、试图寻找个工作、充当小偷、坠人情网，最后怀有身孕并被投人监狱。

然而，克鲁格与同时代的法国人不同，他努力赋予安妮塔历史意义。她的故事混合着大量纪录资料：1920 年代的儿童故事、直接电影式的访谈、老照片和老歌。安妮塔的困境说明了旧日德国与新兴德国之间的连续性；这部电影的引语是："我们与昨日分离，不是因为无法跨越的深渊，而是变迁了的处境。"虽然克鲁格的叙述技巧并不能促使观众完全认同于安妮塔，但是仍然有被征服的痛苦时刻(图 20.37)。《向昨天告别》获得国际认同之后，克鲁格也就成了将德国新锐电影阐述得最为清楚明确的理论家，提倡那些以新技巧解放观众想像力的电影。

并不为人们所熟知的另一位人物是法国出生的让-玛丽·斯特劳布。他在年轻的时候，布莱松的《布洛涅森林中的贵妇们》，以及弗里茨·朗格与德莱叶的电影给他留下了深刻的印象。斯特劳布和他的妻子达尼埃尔·西耶(Danièle Huillet)，将海因利希·伯尔(Heinrich Böll)的两部著作改编成 *Machorka-Muff*(1963)和《没有和解》(*Nicht vers hnt*, Not Reconciled, 1965)。

和克鲁格一样，斯特劳布将虚构资料和纪录片的资料都并列堆放在一起。Machorda-Muff 是一部强调战后德国军国主义崛起的影片，全片以片断对话、动作和内心独白，以及交互剪接上风景和头条新闻表现之。这部影片将伯尔的短篇小说《柏林日记》

图 20.38 《没有和解》中的偏离中心的景深镜头。

(*Berlin Diary*)压缩成 18 分钟。

《没有和解》甚至更为大胆地压缩。斯特劳布与西耶在仅有的 50 分钟里，通过一个家庭三代人的故事，追溯一次大战、二次大战与当代之间的连续性。影片故意缺乏表情，甚至矫揉造作地表演，许多人物毫无暗示地转换于现在与过去之间，以及断断续续的零碎场景，都使人们第一次观看《没有和解》时，几乎无法理解。这样的复杂情节伴随着自觉的视觉美感(图 20.38)与现场录音——这对年轻的电影工作者来说是极为少见的。为了减少成本，他们通常运用事后配音。虽然德国的发行商拒绝承接《没有和解》，然而它使斯特劳布与西耶获得了新锐电影委员会的资助，拍摄了一部关于巴赫一生的故事片。这部电影以及他们后来的努力，都造成了相当大的国际影响。

到了 1967 年底，德国新锐电影已经取得相当的成就。《向昨天告别》和福尔克·施隆多夫的《青年透勒斯》(*Young Trless*, 1966)，分别在 8 个电影节获得奖项，而其他的一些影片也在国际市场大有发展。但是，导演们在原则问题上各有分歧，并且努力竞争稀少的资源，从而逐渐分道扬镳。主流电影业成功地游说成立新的补助方式，并在 1968 年 1 月开始实施电影推广法(Film Promotion Law)。新法排斥初次执导的导演，偏袒那些能够很快地拍摄出系列低成本商业影片的制作人。此外，这个新法还有一项限制电影内容的规定，即拒绝赞助那些“违反宪法、道德或宗教情操”的电影。

一些初入影坛的电影工作者利用新锐电影委员会的资金，制作人关心的年轻观众的趣味，拍摄间谍惊悚片和卧房喜剧片。《喷射一代》(*Jet-Generation*, 1967) 的导演艾克哈特·舒密特(Eckhardt Schmidt) 曾说道：“我宁愿拍一个裸体女孩，而不愿闲聊问题。”然而，许多批判德国“经济奇迹”的年轻电影工作者，也能够在这十年里让人们听到他们的心声。

时期的经历(图 20.40)。

最著名的青年导演当推安德烈·塔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)。他的父亲是一位著名诗人,曾在 VGIK 电影学院师从洛姆。就像许多同时代的人一样,他逐渐对欧洲的艺术电影感到兴趣,特别是对伯格曼、布莱松和费里尼的作品。他的第一部故事片是《伊万的童年》(*Ivan's Childhood*,1962)。该片在威尼斯影片节上荣获金狮奖之后,成为 1960 年代中最受赞誉的苏联影片之一。

《伊万的童年》的情节,依循着许多苏联二战时期电影的惯例。一个孩子发誓要为死去的父母报仇,于是成为一些游击队的侦察员。然而塔科夫斯基以一种出乎寻常的抒情手法处理这个题材(图 20.41、20.42)。该片的开场不用言语呈现,以伊万穿行于树林之间,向他的母亲问候,并喝了一口水的一段梦境,建立起一系列的视觉主题。当伊万遭到纳粹杀害之后,影片以一段充满生气的幻想影像表现作为结尾。暧昧性是 1960 年代艺术电影的一个特征:这个场景可能是伊万最后的幻想,也可能是导演的自由构想与评论。苏联当

图 20.41 – 图 20.42 《伊万的童年》中战争创伤的场面有一种伯格曼似的黑暗,和伊万想像中的宁静形成对比。

局对于塔科夫斯基“以诗意的细腻描绘取代叙述的因果关系”感到极为愤怒不满。

这种清新自由的风气很快就结束了。当赫鲁晓夫公开指责《我二十岁》(*I'm 20*,1963，马兰·胡榭夫 Marlen Khutsiev 导演)侮辱了老一辈之后，新兴电影遭遇到更大的阻力。1964 年赫鲁晓夫被迫辞职，保守的勃列日涅夫(Leonid Brezhnev)接任党书记。在其“和谐发展”(harmonious development) 的法令之下，勃列日涅夫停止一切改革，并且加强对文化的控制。任何不遵从准则的电影都重拍或禁演。安德瑞·孔恰洛夫斯基(Andrei Konchalovsky)的《艾塞雅的幸福》(*Asya's Happiness*)，完成于 1966 年，由于怀疑影片侮蔑农民大众而遭撤片。亚历山大·阿斯寇多夫(Alexander Askoldov)的《人民委员》(*Commissar*,1967)，由于正面描绘犹太人而遭到查禁。葛力戈利·恰克莱(Grigori Chukhrai) 的《未知年代的开启》(*Beginning of an Unknown Era*,1967)被封杀之后，他就关闭了他的实验电影创作室。

塔科夫斯基第二部故事片的命运是电影工作者面临困境的代表例证。《安德烈·鲁勃廖夫》(*Andrei Rublev*,1965)是一部冗长、阴郁的作品，描述了一位 15 世纪肖像画家的一生，延续了塔科夫斯基在《伊万的童年》中所追求的拍摄策略。他再次采用了一个规范化的类型——即一个伟大艺术家的传记——并且注入神秘的诗意影像(图 20.43、20.44)。《安德烈·鲁勃廖夫》同时具有一种令人不安的现代意味。身处邪恶与残酷环境中的鲁勃廖夫，拒绝说话、停止作画，并且放弃宗教信仰。有些观众认为塔科夫斯基的这部影片是一部暗喻社会压迫艺术创作的寓言作品。高斯影业的主管拒绝发行它。

图 20.43 《安德烈·鲁勃廖夫》中的“塔科夫斯基笔触”：流血不止的手浸入小溪，渗出了乳白色的液体。

图 20.45 《遗逝先人的身影》中一个男人被斧子砍伤，血沿着摄影机镜头流下来。

功。邦达丘克也在片中谨慎的插入一些自觉的当代技巧（慢动作、手持摄影机跟拍），然而总体而言，他还是恢复了庞大场景的传统风貌。一个新的“稳定”(stabilization) 时期——后来称之为“停滞”(stagnation)时期——开始到来，一直持续到 1970 年代的初期，苏联的电影与其他艺术才有机会探索新的发展之路。

二　东欧的新浪潮

苏联对于电影实验的抗拒同样发生于一些东欧国家。尽管如此，在 1960 年代初期，“新浪潮”还是涌现于波兰、捷克斯洛伐克、南斯拉夫与匈牙利等国家。

1950 年代末期，东欧的经济已经趋于稳健，各国竞相进军西方市场。电影也证明是具有出口价值的项目。此外，经济的改革促使许多国家政府进一步开放艺术的自由。每个国家的新浪潮通常也参与一个更为广泛的文化复兴，其中包括文学、戏剧、绘画与音乐。

一些东欧国家同时发展制订了生产结构制度，它们与苏联的层层严格控制相比权利较为分散。1955 年，波兰率先创建“电影创作小组”(creative film units)制度，每个小组的导演和编剧都在一位资深电影工作者的督导之下从事电影创作。1963 年，捷克与匈牙利也采取了不同的电影小组制度。南斯拉夫的分权制度在 1950 年就已经开始实施，1962 年修改之后，允许电影工作者组建独立公司单独拍摄电影。由于几乎所有这些国家都受到来自电视发展的威胁，这种制度的重组也使电影具备与之竞争的可能。

因此，这些国家的电影工作者与他们的苏联同仁相比，能更自由地尝试一些新鲜的题材、主旨、形式与风格。这个时期出现的影片，将东欧电影与战后曾经盛行于西欧的艺术电影联系起来。因为东欧国家一向都比苏联进口更多的外国影片，因此导演和观众也就更了解其他国家的新兴电影。随着东欧电影进军国际电影节、进入国际发行渠道，西方观众才接触到电影现代主义的

创新代表作品。

(1)波兰的新电影 1960年代初期，波兰的电影拍制好像丝毫未减势力。安德烈·瓦依达(Andrzej Wajda)在《无辜的驱魔人》(*Innocent Sorcerors*,1960)中改变了他的风格，展现了一对夫妇共度一个夜晚的较为私人化的主题。耶日·卡瓦莱罗维奇(Jerzy Kawalerowicz)的《修道院长约安娜》(*Mother Joan of Angels*,1961)，讲述了一个女修道院的大胆故事。到了1960年，波兰由独立公司拍摄电影的制度已经井然有序，而且严格的社会主义式写实教条也已成为过去。

然而，政治的压迫也逐渐增强。电影很少遭到禁演，然而它们可能会受到评论家和政治家的谴责，这也阻碍了老一辈导演的发展。《无辜的驱魔人》之后，瓦依达在波兰有好几年没有拍摄电影，反而选择国际间的合作拍摄。他的波兰历史史诗之作《灰烬》(*Ashes*,1965)并未太受欢迎。同样的，卡瓦莱罗维奇在经过六年的筹备之后，拍了一部冗长的、充满沉思的影片《法老》(*Pharaoh*,1966)。总之，波兰学派老一辈导演似乎已是精疲力竭了。

1960年代的初期，波兰的年轻导演有可能孕育出一种适度的写实取向，与瓦依达、卡瓦莱罗维奇的"巴洛克式的"(baroque)怪异倾向形成对照。当时也确实有一些根据社会学观察而拍摄的熟悉生活的电影出现，然而两位最受赞赏的年轻导演却摒弃了这种写实的风格，转而以一种强烈戏剧、华丽技巧的方式处理青少年主题。

罗曼·波兰斯基(Roman Polansky)在进入电影学校之前曾是一名演员，他以一部短片《一个大衣柜与两个男人》(*Two Men and a Wardrobe*,1958)引起国际瞩目。他在巴黎呆了几年之后，回到波兰拍摄了《水中刀》(*Knife in the Water*,1962)。就某种程度来说，这是一部人们熟知的悬念电影。一对婚姻生活不幸福的夫妇，以及一名顺道搭乘的年轻人一同乘船旅行，当丈夫残忍地嘲弄辱骂年轻人时，气氛极为紧张。《水中刀》被辩护为在政治上是正确的，它攻击那些过着西方式奢侈生活的新兴"红色资产阶级"。然而，片中的年轻人几乎难以称得上是一个正面的英雄人物，因为他最多有些天真无邪，最糟的是他还有些玩世不恭。

波兰斯基摈弃大部分欧洲新兴电影的创新技巧，而依赖传统

的剪接和生动的深焦镜头,使人物处于紧张的对峙状态(图20.46)。然而,《水中刀》以其他方式采用了艺术电影的惯例。影片的开场取自于《意大利游记》,虽然1962年的波兰斯基不需要罗西里尼要求的说明对话,但当妻子走出汽车,让丈夫驾驶离去的时候,我们可以推断出这对夫妇正在争吵。电影的结局是这对夫妇在他们的车内重聚,而丈夫还在想那个年轻人是否真的死了,这个结尾成为1960年代电影中一个没有终止的象征。

图20.46 《水中刀》中一个深焦镜头。

图20.47 《没有特殊的标记》中令人眩目的影像。

图20.48 《没有对手的比赛》中具有超现实风格的影像。

《无辜的驱魔人》与《水中刀》的编剧耶日·斯科立莫夫斯基《Jerzy Skolimowski》,成为在风格与主题上最接近法国新浪潮的波兰导演。《没有特殊的标记》(*Identification Marks:None*,1964),是一部将学生的生活片段组合而成的影片,描述了一名生活于波兰青年文化中的逃兵役者。《没有对手的比赛》(*Walkover*,1965)描述了一名职业拳击手最终在一个工厂拳击赛中获胜。《死胡同》(*Barrier*,1966)则采用费里尼式幻想的手法描述当代波兰青年奋起反抗犬儒主义和官僚作风。斯科立莫夫斯基每一部电影中的主角(通常是由这位导演自己饰演)都是一个敏感的漂泊者,对社会感到绝望,但是仍然希望能从女人的爱中获得幸福。

斯科立莫夫斯基的电影展现出一种我们在特吕弗或戈达尔早期作品中能看到的偶发即兴创作。这些影片也具有一种华丽、近乎自我展示的风格。影片中有许多复杂摄影机运动的长镜头、伸缩镜头;抽象的,常常令人感到困惑的取景构图(图20.47);以及当代城市的超现实影像(图20.48)。在《没有特殊的标记》中,

一场车祸之后，一只手遮住了镜头，正是在这个时候，我们才意识到这个镜头代表着主人公的视觉观点。

1960年代末期标志着波兰学派的结束。波兰斯基在《水中刀》之后，远居海外。斯科立莫夫斯基在比利时拍摄了一部法国新浪潮的模仿之作《赛车梦》(*Le Départ*,1967)；而他接着的波兰影片《举起手来》(*Hands Up!*,1968)遭到禁演，他从而远赴英国和西欧继续创作。

(2)捷克新浪潮 捷克斯洛伐克为新兴电影提供了许多较为有利的条件。1962至1966年期间，出现了迈向"市场社会主义"与改革的气息。电影在这个文化复兴时期发挥着积极的作用。分权制作制度将导演-编剧组合置于每个小组的领导地位。随着电视逐渐成为主要的大众娱乐来源，政府开始资助电影。到了1968年，电影制作部门变成独立的单位，而且电影审查制度的约束力也逐渐削弱。

捷克的新浪潮运动在1963到1967年之间达到顶峰，曾获得国际奖项，甚至荣获奥斯卡金像奖。虽然以苏联为首圈子里的一些国家不赞成捷克的新兴电影，但是在其他地方，它们的影响力几乎同于法国新浪潮。

大多数年轻导演毕业于FAMU电影学校，并且在1960年代初期，以拍摄短片踏入这个行业。所有的电影工作者都熟悉意大利新写实主义、波兰学派与法国新浪潮，而且相当程度都受到直接电影的影响。然而像多数国家的新浪潮电影，捷克的这种现象也只能被认为是一个松散的风格运动。我们顶多可以说，这些电影工作者之间仅存在着共同的工作环境、主题上的关注，以及想要超越社会主义式写实主义规则的强烈欲望。

其中一个趋势是向艺术电影的写实主义发展。贾洛米尔·吉瑞斯(Jaromil Jireš)的《哭泣》(*The Cry*,1963)通常被认为是捷克新浪潮的第一部代表之作，该片运用非职业演员和直接电影的技巧，探索一对夫妇期待一个婴儿的生活。埃瓦尔德·朔尔姆(Ewald Schorm)的《平日的勇气》(*Courage for Every Day*,1964)和《浪子回头》(*The Return of the Prodigal Son*,1966)，较多地受惠于安东尼奥尼，探讨中产阶层专业人士的问题。

伊日·门泽尔(Jirí Menzel)以《紧盯着火车》(*Closely Watched*

图 20.49　《紧盯着火车》中，医院爆炸后，米什尔奇迹般地毫发无损，他从衣架上取下大衣，扬长而去。

Trains,1966）和《烦躁的夏天》（*Capricious Summer*,1967）获得国际声誉，这两部电影将战后新写实主义电影所建立起来的重要原则带向一种极端转变的格调。在《紧盯着火车》中，门泽尔将严肃的议题与色情笑话、讽刺当局，以及纯粹的荒谬场面融合为一体。该片也从嘲笑年轻主人公的胸无大志，突兀地转而赞赏起他无意中参加游击队破坏工作的勇气。影片中的一些个人影像展现出反射指代的智慧（图 20.49）。

伊万·帕塞尔（Ivan Passer）所拍摄的故事片，是此时捷克电影中惟一温和地混合喜剧与社会批判的影片。《内心深处的光照》（*Intimate Lighting*,1965）描述了两位音乐家重逢的故事，对照城市与乡村的生活方式、业余与专业的音乐创作，以及传统与现代的妇女角色概念。影片中零碎片断的事件具有一种沉默的痛苦与幽默：一只母鸡想要孵化出一辆汽车，主人与客人耐心地试图喝下杯子里掉不下来的蛋酒（图 20.50）。

米洛斯·福尔曼（Milos Forman）同样也受到新写实主义和直接电影的影响，然而他的电影与曼索和派瑟相比，表现出更为犀利的社会批判。他的第一部故事片《黑彼得》（*Black Peter*,1963）专注于描绘一个少年彼得，他与曼索影片中的米罗斯极为相似。彼得勉强才获得一份工作、经常与父亲发生争执、笨拙地寻找爱情，他成了充满困惑与烦恼的捷克青年的喜剧象征。福尔曼的《金发女郎之恋》（*Loves of a Blonde*,1965）的前半部，集中描绘了残酷的欢乐情景，起因是一支军队被派遣进驻一个女性人口远远超过男性的工厂小镇。影片的后半部，女主人公追求一名巡回演出的钢琴师而来到布拉格，结果发觉钢琴师与他的父母都不关心她。

图 20.50 《内心深处的光照》的片尾镜头：人们一起啜饮诱人的蛋酒。

图 20.51 《消防队员舞会》中，远摄镜头以一种纪录电影的风格捕捉细节。

这部电影将严酷的基调与福尔曼对于毫无意义的工作和官方道德的讽刺融合在一起。

《黑彼得》和《金发女郎之恋》的重头戏，都是一个漫长的、既庄严又诙谐的有关情侣在舞会中调情的戏。福尔曼在《消防队员舞会》(*The Firemen's Ball*, 1967)中，以这种情境建构整个情节。该片集中描绘了一个为退休消防队长举办的晚会，福尔曼并没有深入地刻画人物的性格，反而在影片中不断插进尖锐深刻的对白，揭示人们的空虚心态。随着舞会的进行，奖品遭到偷窃、一场即兴的选美比赛引发了一个丑闻、情侣们尽情做爱，而一个老人的家则被火烧尽了。就风格上而言，《消防队员舞会》是部具有全球趋势的代表例证，它运用远镜头和纪录片的技巧拍摄经过安排的场面(图 20.51)。福尔曼以受挫折的性爱、无能的官僚制度和微不足道的偷盗来描绘社会主义社会，从而遭到猛烈的批评。

除了嘲讽的写实主义倾向之外，还出现了一种效法雷乃、费里尼与罗布-格里耶等人，形式上更为复杂的取向。杨·涅麦兹(Jan Nemec') 的第一部故事片《夜间的宝石》(*Diamonds of the Night*, 1964)，描述了两名青年从一辆驶往集中营的火车上逃脱的故事。这个事件看来非常适合成为一部社会主义式现实主义战争电影的基础，却在 1960 年代的现代主义电影中引起一个创作实践。这两个年轻人在逃离途中的疯狂动作，都是通过纪录片的技巧表现出来的：手持跟拍、强烈对比的摄影，以及充斥着喘息和鞭打声的音效。南曼奇还以断断续续的跳跃闪回打断事件的进行，这些闪回混合着难以辨识的幻想场景(图 20.52)。

如果《夜间的宝石》有些仿效《广岛之恋》，涅麦兹接下来的一部电影《关于节日与来客的报告》(*Report on the Party and the*

Guests,1968),则模仿《去年在马里昂巴德》。似乎要补偿《夜间的宝石》中缺乏对白的情况,南曼奇在该片中充满了谈话——以表达中产阶级空虚荒谬的生活。这些对话也仅仅是象征性地批评斯大林式警察政权的前奏。《关于节日与来客的报告》一完成就遭到禁演,两年之后才得以发行上映,本片也证明是捷克新兴电影中最具争议性的影片。

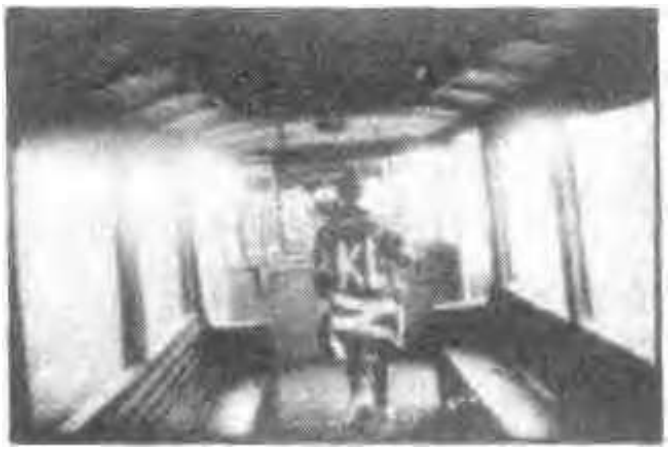


图 20.52 《夜间的宝石》空荡的地铁中中心幻像。

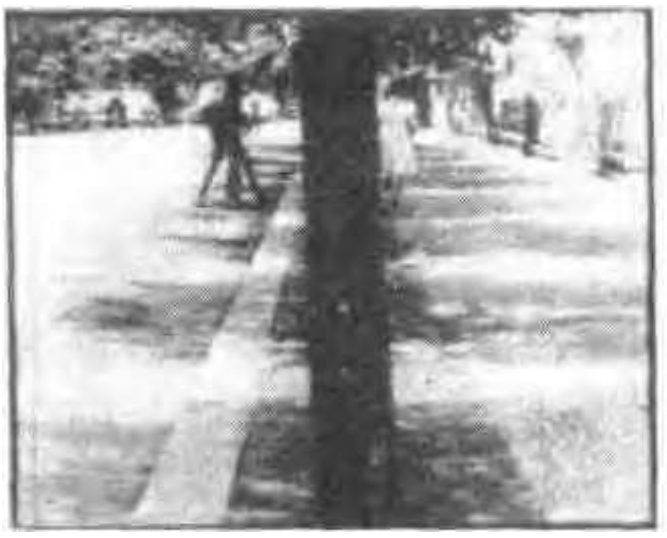


图 20.53 - 图 20.54 《生活中还有什么别的东西》中,薇拉与骑车男孩碰面的镜头切到一个伊娃练舞的镜头,这个镜头采用人物居中,垂直投影的构图方式。

新浪潮电影甚至向更纯粹的幻想情境发展。在沃泰·杰士尼(Vojtech Jasny)的《神仙猫咪》(*Cassandra Cat*,1963)中,一只神奇的猫大肆破坏,以它那特异的眼睛将人们变成不同的颜色。杨·施密特(Jan Schmidt)的《臭氧旅馆的八月底》(*End of August in Hotel Oznoe*,1966),是关于原子弹战争幸存者的故事,同时也是一部抽象的政治寓言影片。涅麦兹的第三部故事片《殉情者》(*Martyrs of Love*,1966),是一部以三个介于现实与幻想之间的超现实三部曲故事组合而成的。涅麦兹在几年之前在也许会触怒共产党官方的言论中,曾总结了捷克许多电影工作者的创作态度:"导演必须创造一个他自己的世界,一个独立于现实的世界。"

维拉·希蒂洛娃(Vera Chytilová)的作品也加入到了这些趋势的行列。她的《生活中还有什么别的东西》(*Something Different*,1963)相互剪接地表现一名努力训练的体操运动员伊娃,与一名百无聊赖的家庭主妇薇拉的生活。由于伊娃与薇拉从未见面,因而观众被迫比较她们的生活情形。希蒂洛娃也通过电影的风格,

连接影片中的故事。伊娃训练时的钢琴伴奏曲，出现于薇拉的生活场景中；其中一个人的故事的镜头画面构图，也类似于另外一个人的镜头画面构图（图 20.53、20.54）。伊娃的故事是以一种改良式的直接电影风格拍摄，而薇拉的故事则以较为传统的故事片情节呈现之，表现出捷克新浪潮本身两种倾向之间的一种交互影响。

希蒂洛娃的《黛西丝》（《雏菊——并非童话》，*Daisies*，1966）转向象征式的幻想，嘲讽一个消费和浪费的社会。如同《生活中还有什么别的东西》，这部电影也主要是描述两个女人，然而两人的性格几乎是机械化的雷同。希蒂洛娃运用特殊的手法还原女主人公，将她们进行剪切和固定（图 20.55），嘲讽了女性老套刻板的形象。

门泽尔、帕塞尔、福尔曼、涅麦兹与希蒂洛娃等人，是捷克新浪潮中最广为人知的电影工作者，然而还有其他许多人也都在为重振捷克电影创作扮演重要的角色。1966 至 1967 年之间，捷克政府企图重新严控文化政策。当局攻击一些自由作家，并且禁止一些电影上映，其中包括《雏菊——并非童话》与《关于节日与来客的报告》。1968 年是全球电影重要标志性的一年，也使捷克新浪潮面临着严峻的考验。

（3）南斯拉夫新兴电影　南斯拉夫从 1948 年就已经发展出一种国家主义的、以市场为基础的社会主义电影风格。1960 到 1961 年与 1966 到 1967 年期间，工会获得工业生产的更大权力，这种趋势也对电影工作人员有利。一项修订的电影法案（1962 年）赋予共和国电影拍制更大的自主权，并且

图 20.55 《黛西丝》中几乎可以互相替换的女主角的身体变成了各个破碎零乱的部位。

的死亡，然而她的两个爱人中到底是谁杀了她呢？这部电影还将一些非常可怕的场面（解剖尸体、搜寻老鼠）与活泼的喜剧和对社会主义理想的嘲讽混合在一起。

就一定程度而言，马卡维耶夫接下去的一部电影《没有保护的无辜》（*Innocence Unprotected*，1968）是一部直接电影，探究阿勒希克·道格里布（Aleksic Dragoljub）的一生。道格里布是一名专业杂技演员，并且拍摄了第一部塞尔维亚-克罗地亚语的有声电影。影片中对阿勒希克和他幸存同事的访谈，不时被插入的字幕、新闻影片，以及原作电影的摘录片段（片名也是《没有保护的无辜》）打断。马卡维耶夫进一步以着色、调色和手绘上色来“装饰”这些混合的片段，并配上具有嘲讽意味的音乐。这种抽象拼贴的策略，使得马卡维耶夫能够嘲弄纳粹与共产党的政治，讽刺演艺界，赞颂朴实的电影制作，且大为赞扬阿勒希克“非常好的老电影”中所展现的国家尊严。通过这些拼贴形式，《一起爱情事件》与《没有保护的无辜》创造了那种马卡维耶夫在新电影中所呼吁的“开放的隐喻”。

（4）匈牙利的新兴电影　法国的新浪潮对匈牙利产生了巨大的影响。正如一位电影工作者所言：“每个人都去巴黎观看特吕弗与戈达尔的电影……那个时候，人们都模仿他们，但是这正是解放。”然而，这样的影响如果没有有利的制作环境也将不会有太大的效应。

随着政治形势的开放和电视的逐渐风行，电影制作也逐渐解除集中体制。成立于1958年的贝拉·巴拉兹（Béla Balázs）片厂为电影学院毕业生提供拍摄短片和第一部故事片的机会。1963年，匈牙利的电影工业采取了波兰的“电影创作小组”制度，分派每位导演在一个小组中的职位，但是也容许他们向另外的小组提议拍摄规划。MAFILM统筹所有的小组，并且分配片厂设施的使用。这种工业组织使得每年电影生产数量为20部或20部以上，是1950年代平均电影产量的两倍。

如同其他国家的新兴电影，匈牙利的新兴电影创作也包括了两代电影人。1960年代初期的老辈导演，如卡罗里·莫克（Karoly Makk）、朱坦·费布利（Zoltán Fábri）和伊什特万·高尔（István Gaal）都抓住了这个新的机遇。其中最有名的电影是米克罗什·杨索

第六节　日本新浪潮

一名高校女生被一个流氓学生强暴之后，同意去引诱老男人，使他可以敲诈勒索他们的钱财。她怀孕时，这个男学生就和老女人睡觉，赚钱供她堕胎。当这个学生被黑帮分子殴打而死之时，这名年轻女孩坐上一名随便结识的男人的汽车，后来她企图逃跑，却被车子拖曳而死。

这部电影被恰当地命名为《青春残酷物语》(*Cruel Story of Youth*, 1960)，由年轻的导演大岛渚(Nagisa Oshima)执导，对于熟悉黑泽明、沟口健二和小津安二郎的西方电影观众而言，几乎看不出这是部日本影片。然而，它却是一部日本新浪潮电影的代表作品。

日本的电影片厂很早就抢着拍摄年轻人的流行电影。1950年代中期，新近复兴的武打片主要迎合少男，而浪漫言情片则将目标对准少女。1956年的《太阳的季节》(*Season of the Sun*)，改编自一本引起非议的畅销小说，引发了一系列"太阳族"(taiyozoku)影片，这些影片描写被宠坏的年轻人过着一种不讲道德、放肆任性的生活。各家片厂毫无保留地出产犯罪惊悚片、摇滚乐歌舞片和武打片，尤其是像日活与东映这些少有名望的片厂。多亏这项新的策略，1958年的电影观众人数上升到十亿多人次，达到战后的最高峰。

松竹，这家日本最保守的电影片厂，注意到它的竞争对手拍摄年轻人的生活影片而大获成功，并且观察到法国新锐电影在票房上的成功，于是决定推动日本的新浪潮电影。松竹在1959年提拔了一名年轻的助理导演大岛渚，准许他执导自己的剧本。大岛渚第一部电影的成功，使得松竹继续提拔其他的助理导演。日活也跟着效法，给予新任命的导演重要的拍片任务。

起初，这些新浪潮电影吸引了评论界的赞赏，并且证明在年轻观众圈中多少有些流行。然而它们无法制止下滑的票房。到了1963年，彩色电视的普及使电影观众人数下降到只有1958年一半的水平。片厂拼命地想要通过降低票价、拍摄暴力味道更重的武打影片(如"盲剑客"Zatoichi系列影片)，以及开创新的电影类

型——黑道(yakuza,赌徒-匪徒,gambler-gangster)影片和"粉红电影"(软性色情片,soft-core pornography),试图赢回观众。有些新浪潮的导演饶有趣味地在这些趋势里贡献所长,然而不久,大多数电影工作者都离开了他们的片厂。

仅在几年前,这样的举动就可能意味着要离开电影业。日本不像东欧国家,她有一个坚固的垂直整合片厂制度,60年代之前,没有人能够在这个制度之外工作。而且,政府也没有补助或奖赏以鼓励那些新锐人才。然而电影院一票两片的放映习惯,造成了一个更大的上映需求,即便片厂在能够获利的情况下也无法满足所需。因此,许多新浪潮的导演能够创建独立的制作公司。虽然这些年轻导演的电影有时通过大片厂发行,但是艺术电影院联盟(Art Theater Guild)也扮演着极为重要的角色,这是一个特殊影院的连锁组织。艺术电影院联盟在1964年开始投资拍片并发行电影,并且成了新浪潮一代的主要依靠。

如同其他国家的新锐电影,日本的新浪潮也攻击主流电影的传统。复杂的倒叙结构、幻想与象征片段的干扰,以及镜头设计、色彩、剪接和摄影技巧等的实验创作也变得相当普遍。导演们在宽银幕画面上展示刺激不和谐的构图,并且手持拍摄与分离性剪接也成了主要的技巧。然而由于日本的主流电影以前已经开拓了这些技巧,它们与新浪潮作品中所描述的主题、主旨和姿态相比,可能不具有那么强烈的断裂性。

没有电影曾经如此猛烈地批评日本社会,揭示这个平静、繁荣国家形象背后的压迫与冲突。偷盗、谋杀与强暴在电影中随处可见,导演们有意表现男女主人公的粗俗行为,并且常常运用政治术语进行批判。日本导演甚至比他们相同时代的德国人更进一步地展现出在民主早该到来之际,权威势力仍然持续地统治着他们的国家。

所有这些特质都很明显地呈现于大岛渚的作品之中。像他同时代的特吕弗,成为导演之前,他曾经写过颇具煽动性的电影评论。然而从前曾是学生活动家的他,在文章中表现出偏好法国作者论影评人的政治倾向。大岛渚抱怨日本社会以其虚有其表的和谐融洽压抑个人。他呼吁创作一种"积极自主"(active subject)的个人电影,导演能够在作品中表达他内心深处的激情、渴望与迷

感。这个观点在西方已是老生常谈，同时也是战后艺术电影的基础，但在大岛渚所处的以集体与传统为主导的国家里则是一个突破。大岛渚和他的新浪潮同伴共同创造了日本战后现代主义电影。

大岛渚发觉1950年代末，学生反对重订美日安全条约（一般称之为“安保条约”）的示威游行运动中闪现出“积极自主性”。日本人民有史以来第一次摒弃他们长久以来的服从屈就角色，并且发现他们能够改变自己的命运。然而大岛渚不久也认为安保条约的示威运动只会导致希望的幻灭。他在《日本的夜与雾》（*Night and Fog in Japan*，1960）中，追溯了这样的过程，严厉地批判共产党和左翼学生。大岛渚交互剪接1950年代的学生政治活动，与1960年代的安保条约示威运动，重新安排它们的秩序，以营造出两者的对比。他将这两个时间的事件设置于一个婚礼庆典之中，以象征讽刺政治理想的背弃。松竹几乎在《日本的夜与雾》推出之际，就禁止放映该片，声称它不卖座，然而大岛渚指控松竹公司，在最近一名社会主义领导人遭到暗杀之后，向政治压力低头。他因而辞职离开松竹以示抗议，但是他后来的几部影片还是与这家公司联合出品的。

综观大岛渚的所有电影，他追求的是个人积极自主的渴望，无论怎样被扭曲，都能够揭露严厉政治威权的问题。他的这些渴望中最主要的两个代表是——犯罪与性爱——由此创作的影片至今仍然令人困惑不解。而且，大岛渚拒绝发展出一种可供认同的风格。《青春残酷物语》主要采用中景镜头和紧凑而偏离中心的特写镜头（图20.58）。《日本的夜与雾》只包含45个镜头，依赖使人迷惑的摄影机运动镜头，常常戏剧化地突然移动以保持场面的平衡（图20.59）。相比而言，《白昼的抢劫犯》（*Violence at Noon*，1966）则采用自然主义的调度，并且包含将近1500个镜头。大岛渚曾经宣称，他每一部电影的风格都发自于当时的感觉与态度。

其他导演则以较为传统的方式创造电影风格，但也在一定程度上表达了对社会的批判。敕使河原宏（Hiroshi Teshigahara），与一个超写实主义团体和小说家阿部公房（Kobo Abe）联系密切，其《砂丘之女》（*Woman in the Dunes*，1963）在国际上大获成功。这部

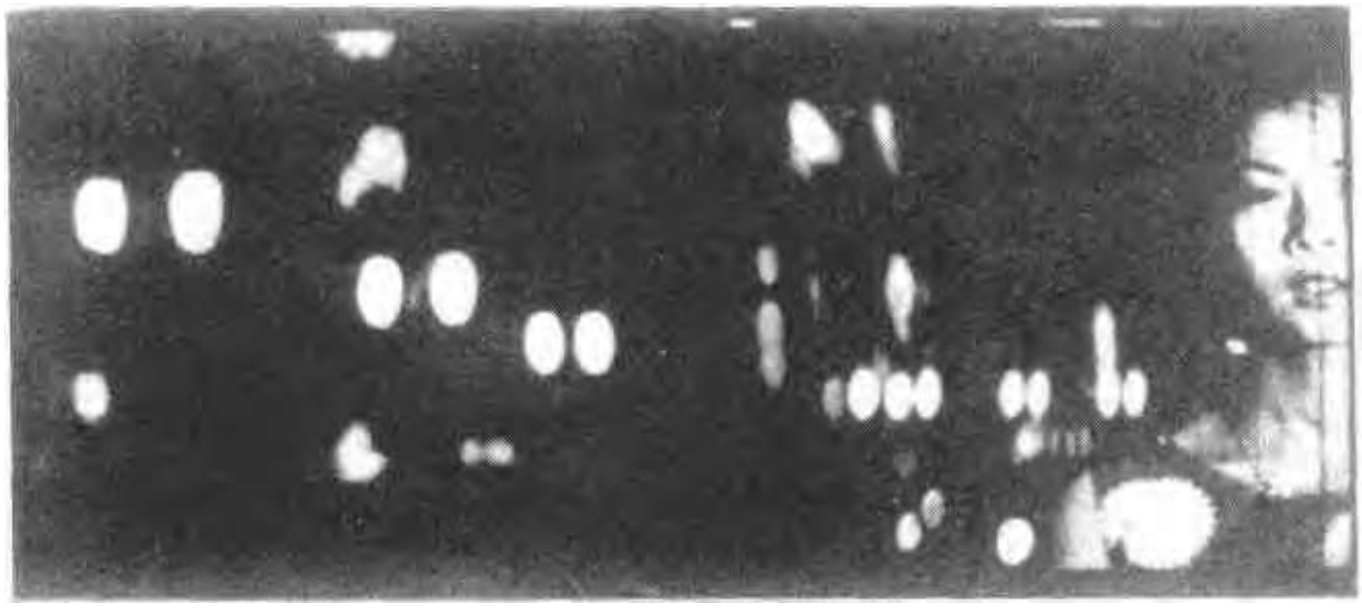


图 20.58 《青春残酷物语》片尾，女主角的脸被宽银幕构图分成两半。

图 20.59 《日本的夜与舞》剧照。远摄镜头中孜孜不休的左翼人士。

电影描述了一个陷入巨大砂坑的男人与一个神秘女人的故事，它被广泛解释为是一个寓言，指在荒芜的社会里，人们如何被原始性欲所征服。

日本新浪潮中更重要的一位导演是吉田喜重(Yoshige Yoshida)，他是在大岛渚的第一部电影成功之后被松竹提拔为导演的，吉田喜重崇拜雷乃与安东尼奥尼，他们那强调打动人心的绘画般影像也出现在吉田喜重的作品中。他在《秋津温泉》(*Akitsu Springs*，1962)中具有美感的摄影机运动，更多的是受益于《去年在马里昂巴德》，而不是受惠于大岛渚。然而，这部电影仍然坚定地关注历史问题，暗示着日本在战后失去了达到真正民主的时机。另外一位松竹的前辈导演筱田正浩(Masahiro Shinoda)，曾经担任过小津安二郎的助理导演，并且是沟口健二的崇拜者。筱田的电影在视觉设计上一丝不苟，令人想起日本 1930 年代的古典主义(图 20.60)。

在政治观点上接近于大岛渚，同样崛起于新浪潮的另一位重

要导演是今村昌平（Shohei Imamura）。他声称自己的兴趣在于："人体的下半部位与社会阶层的底层部分。"今村试图记录日本被遗忘的地区、受压迫的阶级，以及情欲的冲动。

作为松竹的一名青年导演，今村被认定为新浪潮导演，主要是因为他充满暴力意味和嘲讽格调的电影《猪和军舰》（*Pigs and Battleships*，1961）。这部电影描写了一个少年犯的故事，他的帮派以黑市的遗弃物喂养猪。该片没有这个时期大岛渚作品那么风格化，但是它的政治批判意味仍然非常尖锐。今村呈现出一个充斥卑小骗徒、妓女，母亲急切地要将女儿卖给美国大兵的社会。今村还将日本人比拟为以美军军舰的丢弃垃圾为食物的猪仔。影片中的主人公死于一场暴乱，当他以机关枪扫射一排建筑物时被击倒（图 20.61）。

如同大岛渚影片中的男人，今村昌平电影中的男人都较具代表性地被其乖张的反社会渴求所驱使，然而他却常常嘲讽性地刻画男主人公的形象，正如《春画画家》（*The Pornographers*，1966）中所刻画的那样。在《猪和军舰》的最后一场戏中，塑造了今村电影

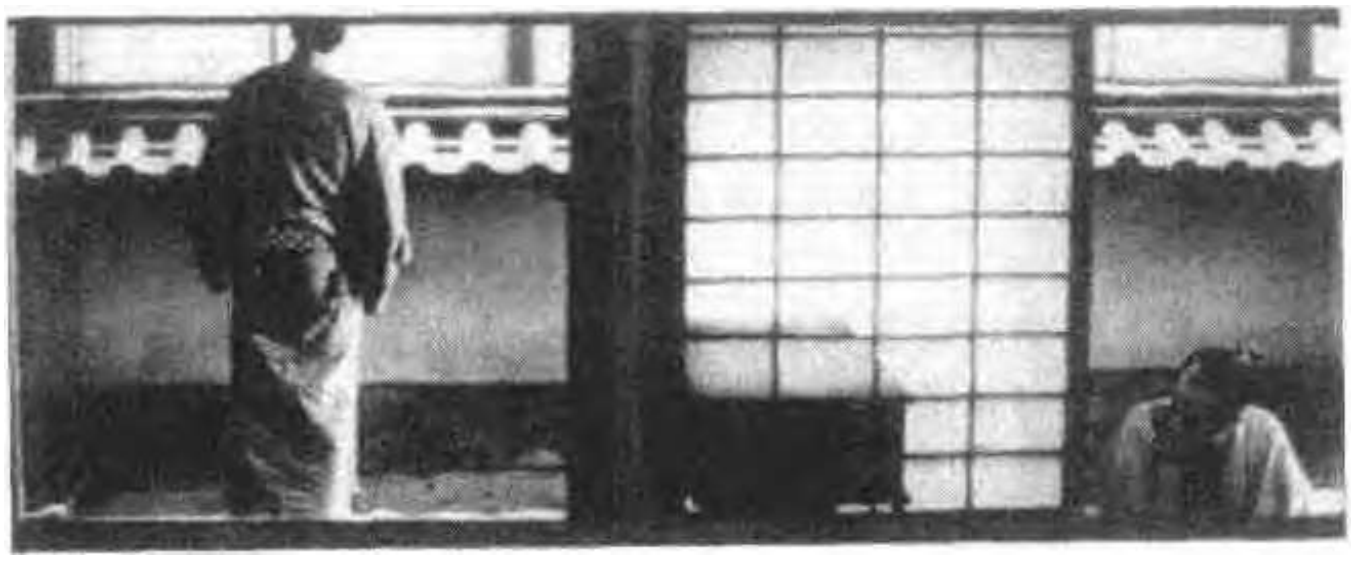


图 20.60　武士电影《刺客》剧照。构图展示了一种平衡的态势。

图 20.61　《猪和军舰》中，与世界对抗的愤怒的青年。

中的典型人物，一名强悍的女子在一个男性占主导地位的世界里努力抗争。《日本昆虫记》(*The Insect Woman*，1963)赞颂了战后三代女人的实用主义哲学，她们利用卖淫和偷窃以赢得相当的独立。在《红色的杀意》(*Intentions of Murder*，1964)中的女人，因为遭到强暴而怀孕，她置强暴者于死地，并且为了儿子而生存下来。

日本新浪潮也为许多其他的电影工作者带来赞誉，其中既有老辈导演，如新藤兼人(Kaneto Shindo，著名作品有《裸岛》*The Island*，1960)，也有年轻的导演，如羽仁进(Susumu Hani，《不良少年》*Bad Boys*，1960；《他和她》*She and He*，1963)。此外，日本新浪潮还形成了一个接受实验创作的气氛。铃木清顺(Seijun Suzuki)在松竹所拍摄的影片，以其古怪的黑色幽默和漫画式的夸张，使他成为年轻观众的崇拜偶像。同样的，若松孝二(Koji Wakamitsu)在他可怕的、风格化的影片中，如《被侵犯的白衣女》(*Violated Women in White*，1967)，开拓了"粉红电影"的类型。片厂主管发觉他们造成的新浪潮导致年轻观众期待那些难以容忍的形式创新，甚至攻击一般片厂电影的威信，因而深感苦恼。

第七节　英国："厨房水槽"电影

当意大利发展出意大利式西部片，当日本将目标瞄准青少年题材电影的时候，英国的电影制作则创造出许多新的电影类型，以试图挽回下滑的电影观众人数。汉默影业(Hammer Films)是一家小规模的独立制作公司，却以一系列在国际上大受欢迎的恐怖片而提高了知名度。其中许多只是重拍1930年代环球影业公司的粗陋低劣影片，包括《吸血鬼》(德拉库拉，*Dracula*，又称《恐怖的吸血鬼》恐怖的德拉库拉，*The Horror of Dracula*，1958，泰伦斯·费雪 Terence Fisher)和《木乃伊》(*The Mummy*，1959，泰伦斯·费雪)。它们比先前的电影更有血腥味，而且还极力炫耀其精美豪华的制作价值，包括夸饰华丽而优雅的彩色摄影。

这股恐怖片风潮为这个时期最不寻常的影片之一，即迈克尔·鲍威尔《偷窥者汤姆》(*Peeping Tom*，1959)的出现铺平了道路。虽然这部电影不是由汉默影业公司制作的，但是它的编剧曾经在该公司工作过。本片描述一名外表羞涩内向的年轻摄影助

图 20.63 《愤怒的回顾》剧照。如同大部分"厨房水槽"电影一样，该片也渲染了人物所置身的那个残酷、阴暗的工业化社会的背景。

Jack Clayton导演）改编自一部小说，描述了一名玩世不恭的劳动阶层主人公，为了改善自己的生活而与工厂主的女儿结婚。《顶端房间》详细描绘了英国地方城镇生活的幻灭感，片中对于性爱的直率坦承，以及对阶级憎恨的描写都是非同寻常的。

厨房水槽电影中最经典的一部影片，也许是卡雷尔·赖兹（Karel Reisz）的《星期六晚上和星期日早晨》（*Saturday Night and Sunday Morning*，1960）。亚瑟非常憎恶自己的工厂工作和他那被动顺从的双亲，然而在电影的结尾，他和未婚妻站立着眺望一个郊外的住宅开发区，这个镜头暗示着他们面临的是同样沉闷无味的生活。

《星期六晚上和星期日早晨》改编自艾伦·史利托（Alan Sillitoe）的一本小说，他也为理查森改编了自己的短篇小说《长跑运动员的孤独》（*The Loneliness of Long Distance Runner*，1962），该片描述了一个郁郁寡欢的囚犯在感化学校锻炼成为一名越野长跑运动员的故事。如同其他愤怒青年的影片，《长跑运动员的孤独》运用取自法国新浪潮的技巧，其中包括以快动作表现主人公犯罪时的刺激心态，以手持摄影机拍摄呈现他在户外慢跑时精神振奋的状态。《长跑运动员的孤独》也仿效特吕弗的《四百下》，影片的最后以那个男孩装配防毒面具的定格画面作为结尾。

林赛·安德森（Lindsay Anderson）和《电影手册》的导演们一样，曾经是一位影评人，他激烈地批评过英国电影由于拒绝面对当代生活而落入艰难狼狈的窘境。他的第一部故事片《如此体育生涯》（*This Sporting Life*，1963）以一名矿工为主角，他试图成为职业橄榄球运动员，同时他又和他的女房东不断发生摩擦（图

图 20.64 《如此体育生涯》中，男主角在情人的注视下，与她的儿子玩耍，对于他这是一次难得的自我放松的生活插曲。“厨房水槽”电影常常凸显宁静的乡村生活与工业化社会压迫的紧张和对抗。

20.64)。安德森通过揭示主人公遭遇到的腐败的运动赞助者，指责控诉资本主义社会。

厨房水槽电影只是一个短暂的趋势。《如此体育生涯》遭受挫败，而另一部截然不同的伍佛影片出乎意料的成功，使得电影工作者转向新的方向。理查森摆脱粗粝的写实风貌，转而改编一部英国经典喜剧小说《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*, 1963)，并且邀请奥斯彭(Osborne)撰写剧本。这部受到美国艺术家协会资助的超级预算彩色影片，大量地运用法国新浪潮的技巧(图 20.65)，它引起了巨大的轰动，并且赢得好几项奥斯卡金像奖。

在此类厨房水槽电影中，电影工作者不再描述工业城市里劳动阶级的生活，转而开始了一种描绘“摇摆的伦敦”(swinging London)生活形态的风尚。英国服饰与英国摇滚乐，突然之间广为流行，而伦敦也被视为是一个追逐时髦、社会流动与性自由的首都城市。一系列探讨肤浅“现代”(mod)生活形态的影片，在世界范围的艺术电影院都获得了较大的成功。

例如，在《亲爱的》(*Darling*, 1965，约翰·斯莱辛格 John Schlesinger)中，一名头脑简单的微不足道的模特儿，通过一连串的恋爱崛起社交界，最后嫁给一个意大利王子。《亲爱的》运用了许多来自法国新浪潮的技巧，像跳接和定格画面等。《风流奇男子》(*Alfie*, 1966，路易斯·吉尔伯特 Lewis Gilbert)则是一部男性版本

演巩固了这种趋势，而一批新锐的作者导演则通过新颖的技巧进行实验性创作，并把这些实验性技巧运用于新的电影主题的开掘。如今的艺术电影影片在它们的时间与空间中，都倾向于断裂感，是非线性发展的，它们的故事讲述也具有煽动性而且颇为令人困惑，它们的主题含意则往往是模糊不清的。

而且，许多新锐电影都具有明显的政治批判性。就此而言，在许多方面影响深远的法国新浪潮显得有些落后。除了法国之外，许多电影工作者都攻击国家历史的神话，以严厉的眼神审视当代社会的处境，宣扬反抗权威的叛逆行动，并且剖析压迫的机制。老导演如雷乃和杨素，以及年轻的导演如戈达尔、帕索里尼、斯特劳布、克鲁格、希蒂洛娃、马卡维耶夫和大岛渚等奠定了“政治现代主义”(political modernism)的基础。这种趋势成了1968年之后10年间国际电影的主流。

第二十一章　战后时期的纪录影片：1945年—1960年代中期

在第二次世界大战之后的20年余里，世界纪录电影与前卫电影的拍制发生了巨大的变化。新科技与新制度改变了独立拍制电影的基础。这些发展通常也与商业性艺术电影的兴起以及新浪潮电影的出现有关。

纪录片与前卫电影的工作者更新了对于个人电影的看法。在1930年代，西班牙内战，斯大林在莫斯科对昔日同伴的操纵审判，以及法西斯主义与军国主义的兴起，导致了有计划的种族大屠杀和世界大战。至此许多艺术家将他们的政治信仰转向一种个人表达的概念。这种推进，最显著的是欧美抽象表现主义绘画（Abstract Expressionist Painting）的兴起，并且也在实验电影中出现。甚至战后纪录片也前所未有地成为电影工作者表达他们信念与情感的重要工具。

第二种盛行的观念，是兴起了一种以电影捕捉不可预知事件的兴趣。1950年之前，大多数纪录片都试图尽可能地掌握住机会。电影工作者也许记录到一个偶发事件，然而通过剪辑和画外音解说，将其流畅地纳入一个更广大的意义结构。大多数著名的纪录片工作者，从维尔托夫、弗拉哈提到罗伦兹、詹宁斯，都甚至采取更为严格的控制技巧，如为了拍摄而安排场面。但是新写实主义电影，尤其在柴伐梯尼的声明中，可以见到未经控制的事件里所展现的真实。1950年代出现的轻型摄影机和录音器材，使得纪录电影工作者能够摒弃造作的画外音说明，以及预先设计的结构，拍制以自然发生的事件为中心的电影。

在此同时，前卫艺术家恢复了达达主义与超写实主义关于启示性事件的概念。比如，约翰·凯杰（John Cage）将偶然和环境的声音合为一体编成乐曲。他的《想像景象第四号》（*Imaginary*

Landscape No.4, 1951)随意收自十二个广播电台的声音编组而成。战后的实验电影工作者,以及其他艺术的创作者,时常采用凯杰的创作观念,将一些事件合为一体,作为自我表达的一部分。一些巧合的异常光亮或颜色也能够成为一个更大形式的部分。到了1950年代后期与1960年代初期,前卫纪录片工作者也同样追求客观性。在佛拉瑟斯群体(Fluxus group)和安迪·沃霍尔(Andy Warhol)等人的作品中,艺术家们不再表达个人的情感,而是邀请观众细察一个过程,或目睹一个临时准备的场景。这样的作法是冒着令观众感到厌烦的危险的,而一些前卫艺术家,则跟他们的纪录影片同道一样,要求观众接受一种电影,即拒绝接受和采用好莱坞所迎合的叙述口味的电影。

第一节　迈向个人化的纪录影片

二次大战的末期,大部分纪录片的拍制仍然出自大机构之手。百代公司、新闻机构,以及好莱坞的片厂都推出新闻影片和资讯影片,以供电影院放映。许多国家的政府机构都支持纪录片创作部门,为学校和市民团体拍摄资讯与宣传的影片。企业也会赞助推广产品的影片,像壳尔石油公司就资助弗拉哈迪拍摄完成了一部抒情影片《路易斯安那州的故事》(*Louisiana Story*, 1948)。

1950年代初期之后,纪录影片在电影节目中出现的频率越来越少。电视新闻取代了每周的新闻影片,而且制片厂也停止了拍摄。然而,电视也提供了一个新市场。比如,战争之前,故事片长度的纪录片非常少见,但是到了1960年代初期,这种电影变得更为普遍,这些影片主要在电视上播放或者偶尔也在电影院上映。

战后许多老一辈的纪录片工作者放缓了他们的步调。维尔托夫指导拍摄系列新闻影片,一直到1954年去世。弗拉哈迪在拍摄了《路易斯安那州的故事》之后,就没有再完成一部电影,尽管如此,他在1951年去世之前,还是拍了几部短片。约翰·格里尔逊在1945年离开了加拿大国家电影局,但是后来他也负责主持了拍摄纪录片风格的剧情片以及电视纪录片系列的计划。只有约里斯·伊文斯仍然是位导演,活跃如昔,在波兰、中国、古巴,以及其他一些与苏联结盟的国家教授和拍摄电影。

新一代纪录片工作者崛起于战后的第一个十年期间。虽然其中有些人在战争时期已经开始了他们的创作生涯，然而和平时期更为自由的影片流通，促使他们的作品获得国际知名度。这些电影工作者大多是在一些发展成熟的类型内创作，然而也有些人进行了更有意义的创新。

图21.1　《街头》剧照中卑微的调情。

图21.2-图21.3　《法瑞比克》：当柏莎分娩时，手抓着床单，洛奎尔溶入一只绽开的花朵，我们同时听到一声尖叫，同时小孩就生下了。

比如，在自然与探险影片中，瑞典导演安尼·苏克斯多罗夫(Arne Sücksdorff)在他的《伟大的探险》(*The Great Adventure*, 1954)中，运用远摄镜头和隐藏摄影机，将观众带入到野生动植物的生活环境中。海洋学家杰克·科斯特(Jacques Cousteau)在他的一系列海洋探险影片如《沉静的世界》(*The Silent World*, 1956)、《没有太阳的世界》(*World without Sun*, 1964)等中，呈现出完美的海底摄影。

社会观察的影片也吸引了一些表现独特个性的创作人才。小报摄影师维吉(Weegee)在他的《维吉的纽约》(*Weegee's New York*, 1950)中考察了城市生活里丑恶的一面。另一部不是那么引起轰动的影片是《街头》(*In the Street*, 1952)，以未经修饰的手法展现了纽约贫民的世界(图21.1)。这段时期最重要的一部观察影片可能是乔治·洛奎尔(Georges Rouquier)的《法瑞比克》(*Farrebique*, 1946)，记录了一户法国农家从1944至1945年的抗争历程。该片大多是预先安排拍摄的，并且运用故事片的惯用手法(图21.2、21.3)。然而，洛奎尔尽可能减少画外音说明，以保留地域方言的风味，并且巧妙地唤起观众对法瑞比克农场日常琐事和

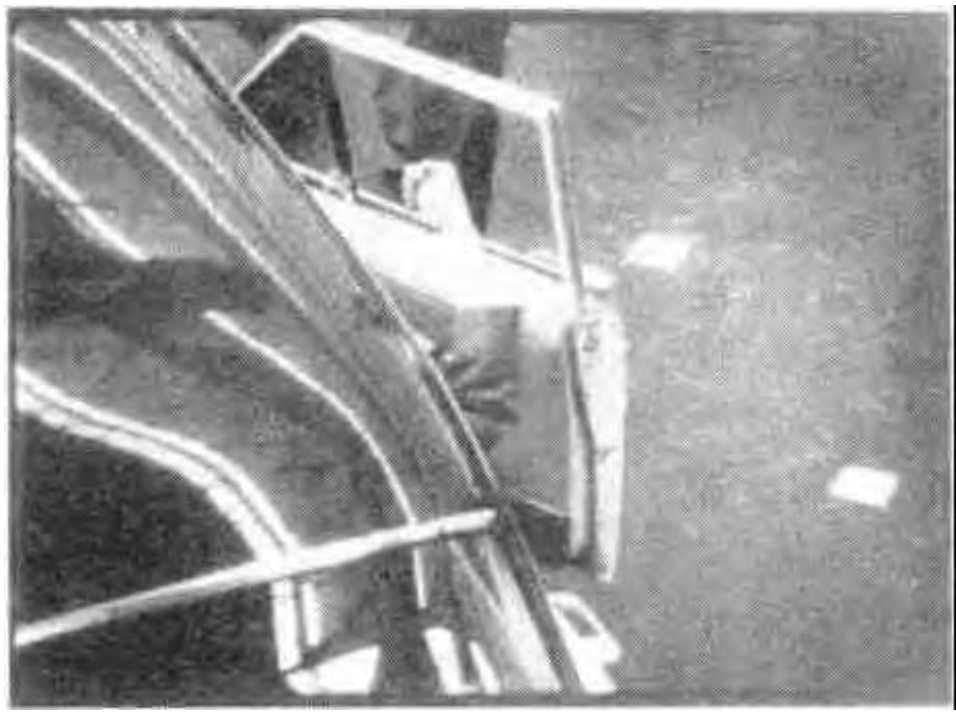


图 21.4 《每个人》中，在荷兰汽车展览会上，汉斯卓捕捉到的推销员滑稽的姿态，开了一个玩笑。

图 21.5 《秩序的观点》中，麦卡锡指控参议员韦尔奇与支持共产主义的组织有牵连，并对韦尔奇的反驳轻蔑地嗤之以鼻。

艰辛生活的情感。

报导式电影虽然大多已被电视节目所取代，然而仍旧占有一席之地，尤其是它能以新鲜的方式呈现一个事件。比如，日本导演市川昆（Kon Ichikawa）的《东京奥林匹克》（*Tokyo Olympiad*, 1965），并未试图重复 1964 年的电视奥运报导，反而启用一百五十多名摄影师，运用熟练的技巧，捕捉运动会中人们的拼搏精神。同样的，“城市交响曲”的影片在诸如弗兰克·斯特费彻（Frank Stauffacher）的 *Saudsalito*（1948）、弗兰西斯·汤普森（Francis Thompson）的《纽约，纽约》（*N.Y., N.Y.*, 1957）、伯特·汉斯卓（Bert Haanstra）的《每个人》（*Alleman, Everyman*, 1960，图 21.4）等片中，都延续了这种风格。

编辑式纪录片在战争期间已经成为一种主要的电影类型，往后几年仍然维持其重要性。其中最具影响力的一部电影是亨利·卡提尔-布莱松（Henri Cartier-Bresson）的《返乡》（*Le Retour*, 1946），运用美国军用电影胶片展现解放纳粹战俘营，以及囚犯返回家乡的情景。故事片长度的编辑式电影，在新生代电影工作者的推动之下蓬勃兴盛。佛德瑞克·洛希夫（Frédéric Rossif）的《魂断马德里》（*To Die in Madrid*, 1962），标志着将这种类型运用于政治批判，并成为主流电影而大获成功。艾密利·迪·安东尼奥（Emile Da Antonio）以一部扼要重述参议院在 1954 年调查指控议员约瑟夫·麦卡锡（Joseph McCarthy）经过的《秩序的观点》（*Point of Order*, 1964），成为编辑式电影类型最具拍摄技巧的代表人物之一（图

图 21.7 《黄金的城市》中，在现代可口可乐广告的背景前，老人们在追忆往昔的淘金热潮。

图 21.8 《我们是兰贝男孩》中，兰贝男孩们驾车驶过白金汉宫时的情景，他们狂闹不羁的影像与风景明信片般的伦敦景色并置在一起。

论同时兴起。因而，许多“个人”纪录片的导演转而拍摄主流剧情片，也就不足为奇了。

英国个人纪录片日渐显著，得益于一个短暂的称之为“自由电影”(Free Cinema)的运动。卡雷尔·赖兹(Karel Reisz)、林赛·安德森(Lindsay Anderson)以及这个群体的其他成员，都与《场次》(*Sequence*, 1947—1952)和《视觉与声音》(*Sight and Sound*)电影杂志关系密切。在这些论坛中，他们对于商业电影的制作以及英国纪录片的当下状况，都表达了不满和敌意。他们呼吁创作一种能够充分表达导演深刻个人观点的“自由”电影。多亏英国电影学院的实验电影基金(Experimental Film Fund)和偶有的社团赞助，几位自由电影的工作者在成为英国厨房水槽电影的核心成员之前，能够拍摄一些纪录短片(参阅第二十章)。

大多数电影都表达了导演对于当代都市化英国的态度。流行文化成为一个中心主题。安德森的《啊，梦乡》(*O Dreamland*, 1953)反映出大众追求廉价夜生活的需求。而托尼·理查森(Tony Richardson)的《妈妈不让》(*Momma Don't Allow*, 1956)和卡雷尔·

图21.9　《星期四的孩子》中一个聋童通过触摸老师的下巴学说话。

赖兹的《我们是兰贝男孩》(*We Are the Lambeth Boys*, 1958)，以极大的关爱呈现出青少年的生活形态（图21.8）。较为传统的主题则以新的严谨的态度处理之。安德森关于女修道院花园市场的影片《圣诞节以外的每一天》(*Every Day Except Christmas*, 1957)，强调了例行的工作和本土的语言，而他的《星期四的孩子》(*Thursday's Children*, 1954) 则通过捕捉聋疾学生自然而然的欢乐喜悦，展现出对于这所聋哑学校的乐观态度(图21.9)。

在法国，这种个人的表达也同样出现在纪录片中。政府资助有关艺术和文化的电影，传统上都准许电影工作者将他们自己的观点注入于这两种主题的电影中。到了1953年，政府积极地鼓励拍摄准实验短片。此外，《电影笔记》跟《场次》一样，认为艺术性的电影依赖于导演的表达(在赞成作者论观念下而言，参阅第十九章)。皮埃尔·布朗伯格（Pierre Braunberger)、安纳托勒·道曼(Anatole Dauman)、保罗·雷葛罗斯(Paul Legros)以及其他的制片人，都给予导演们完全的自由，使导演们能够拍摄出具有诗意或小品文式的纪录片。

阿伦·雷乃以其系列关于艺术的影片获得了纪录片工作者的声誉。他的《凡高》(*Van Gogh*, 1948)在威尼斯电影节上获奖，且荣膺奥斯卡金像奖，并开创了一种描绘画家作品的新方式。雷乃并未将每一幅画视为一个整体，或按年代顺序排列呈现，而是描绘出了贯穿梵高一生创作生涯的私人世界。雷乃摇镜头拍摄一幅画布，以展现其中的线条韵律，并且在没有长镜头的指引之下，交互剪接不同画作之间的细节部分。雷乃在《格尔尼卡》(*Guernica*, 1951)中修改了自己的拍摄技巧，他交互剪辑毕加索的草图和笔记，以及西班牙内战时期的照片和新闻标题。引起更大争议的是《雕像也会死亡》(*Les Statues meurent aussi*, Statues Also Die, 1953)，该片是雷乃与友人克里斯·马尔凯(Chris Marker)合作导演的。它探讨了西方博物馆中的非洲艺术，暗示着殖民者摧毁了他们侵占领地的文化。这部影片遭到禁演。

图 21.10 《夜与雾》中的纳粹集中营。

图 21.11 《世界的全部记忆》中，闭锁在柜子橱窗里的书。

雷乃最受推崇的两部纪录片探究了历史记忆的本质。《夜与雾》(*Nuit et brouillard*, Night and Fog, 1957)呈现了片断的、不动感情的纳粹集中营影像，以类似他在《广岛之恋》中处理原子弹画面的方式表现之。他将在阳光明媚的乡间以彩色拍摄下来的现今废弃监狱的情景，与反映集中营活动的新闻影片剪接在一起。《夜与雾》并未大肆渲染恐怖的气氛，而是详尽地说明想真正掌握过去事实的不可能性。随着摄影机摄过这些废墟，旁白者问道："我们如何发掘这些集中营所残留下来的现实？"(图 21.10)。影片的结尾，旁白暗示着造成这场大屠杀的推动力直到今天仍未完全消除。

《世界的全部记忆》(*Toute la mémoire du monde*, All the World's Memory, 1957)是部较为乐观，探讨法国国家图书馆的影片。雷乃的摄影机穿过阴暗的书库和书架，营造出一系列的隐喻：图书馆像迷宫、像监狱(图 21.11)，也像巨型的头脑。这部电影的忧郁抒情表现了人们对掌握真相与记住过去的渴望。

雷乃的作品与乔治·弗朗叙(Georges Franju) 的作品几乎出现于同一个时期。两人都出生于 1912 年，并都在 1948 年拍摄出第一部重要的影片，在 1950 年代末期新浪潮兴起之后，他们都转向故事片的创作。在乔治·弗朗叙的众多纪录片中，最具影响力的是《野兽之血》(*Le Sang des bêtes*, Blood of the Beasts, 1948)和《伤残旅馆》(*Hôtel des invalides*, 1951)。在这两部影片中，乔治·弗朗叙采用一种使人联想起超现实主义艺术家和布努埃尔《无粮的土地》的表现方式，令观众们困惑不解。

《野兽之血》记录了一家屠宰场一天的情形。影片强调屠夫随意的专业工作，以及为了食用所必需的暴力。然而弗朗叙也将动

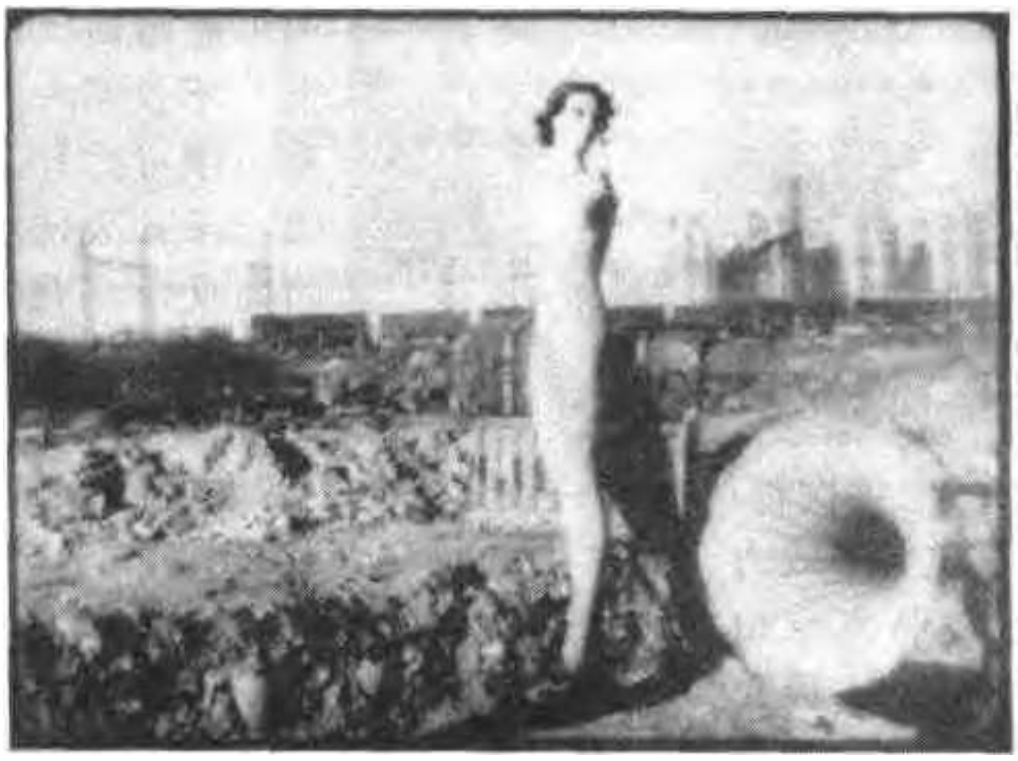


图21.12　《野兽之血》中，耸立于垃圾场中的超现实主义雕像。

物承受痛苦的场面，与屠宰场邻近的住家和教堂并列放置在一起。这个平静社区非本质属性的生活细节呈现出了怪异的一面（图21.12）。在这样的背景气氛中，一个如同包心菜的成堆小牛头颅镜头，散发出一种布努埃尔与达利所追寻的困惑诗意。

图21.13　《伤残旅馆》中，把战争的武器与战争的受害者并置在一起的一个镜头。

《伤残旅馆》也同样如此，记录了一座国家战争纪念馆。在这个记载战争荣耀的纪念碑中，影片展现了一些痛苦的影像（图21.13）。乔治·弗朗叙详尽地描述了战争纪念物所暗示的不祥之兆，就像片中一位将军的半身塑像，看似一个遭到破坏的头骨。弗朗叙后来也将这种日常生活不安现象的观察带入他的故事片中。

克里斯·马克的影片比起雷乃和弗朗叙，更具智性和自由的组合，概括运用纪录片作为个人的表达。马克是一位专业摄影师和环球旅行家，他制作了一系列表达复杂见解、并且充满嘲讽智慧的小品文式纪录片。

马克探索着两种纪录片的模式。一种是旅行纪录片（travelogue），他将这类影片视为一种托辞，可以自由地反映对于异国文化的西方概念。《北京的星期天》（*Dimanche à Pekin*，*Sunday in Peking*，1956）和《来自西伯利亚的信》（*Lettre de Sibérie*，*Letter from Siberia*，1958），采用一种平常的、几近观光电影影像表现之，并且通过大量充满诗意的旁白，思考着故事书里呈现出的非欧洲文化

图 21.14 《一种奋斗的记述》的结尾。

的陈腔滥调。《来自西伯利亚的信》不仅是一部旅行纪录片的模仿嘲弄之作，并且是一部反映纪录片无法掌握文化的真相的高度形式化之作。在该片最著名的一个片段中，马克通过连续三次呈现同一系列的镜头，而每次都改变旁白叙述的内容以创造不同的意义，显示了旁白说明的效力。

马克也拍摄政治纪录片。他在《向古巴人致敬》(*Cuba, Si!*, 1961)中，赞赏卡斯特罗面对美国的攻击所进行的革命。《美丽的五月》(*Le Joli mai*, 1963) 使新兴的直接电影担负起政治批判的重任。然而马克极度个人化的姿态时常搅乱了正统左派人士的立场。他的反省以色列的影片(《一种奋斗的记述》*Description of a Struggle*, 1961)，混合着赞颂、批判、幽默，以及一个旅行者的幻想(图 21.14)。

当雷乃、弗朗叙与马克等人正在阐述个人纪录片的多样性之时，另一位法国的电影工作者将这种态度带人民族志影片。1946年，年轻的人类学家让·鲁什(Jean Rouch)携带一架 16 毫米的摄影机，去尼日尔(Niger)进行他的第一次田野调查，不久他又带着手提式录音机前往采访。他所拍摄的民族志纪录短片，使他被提名为新近成立的国际社会学与民族志学电影委员会(International Commission of Sociological and Ethnographic Film)的主席。

人们感受到鲁什的影响力，始于他深受争议的《疯狂的主人》(*Les Maîtres fous*, *The Mad Masters*, 1957)。1955 年他在加纳(Ghana)时，接受了浩卡(Hauka)宗教祭司的邀请，为他们拍摄宗教仪式的过程。鲁什记录了教派成员精神恍惚，疯狂乱舞、口吐白沫，最后吃下一只狗的情景。这部影片与那些煽情地描绘“原始”非洲的影片的不同之处，在于事实上这些仪式的参与者都采取了统治他们的殖民者身分。白天的时候，这些人是码头工人和牧牛人，然而在宗教仪式里，有的变成陆军上尉，有的变成行政长官，有的则成了高雅的法国淑女(图 21.15)。鲁什在他的博士论文中辩称，浩卡人通过模仿嘲弄他们的统治者，释放出他们反

抗帝国主义压迫的情绪。影片的说明警告道："这种暴力的游戏活动，正是对我们的文明的反映"。

图21.15　《疯狂的主人》中，参与庆祝的人们在迷狂中手舞足蹈，这一时期鲁什采取了在远处用长焦距镜头拍摄，以便于观察。但不久之后他就摈弃了这种拍摄手法。

图21.16　《我是一个黑人》剧照。在一个舞厅里，爱德华·罗宾森完全沉浸在了故事之中，而忽视了鲁什的摄影机的存在。

《疯狂的主人》引发一场丑闻。许多非洲国家都禁演这部电影，欧洲人与非洲人都强烈要求鲁什销毁此片。虽然如此，它仍在威尼斯电影节获得一个奖项，并且增强了鲁什纪录第三世界殖民主义影响的渴望。他的下一部影片《我是一个黑人(翠奇镇)》[*Me, a Black Man (Treichville)*, 1959]，呈现了象牙海岸的人们有意识地模仿西式生活。身处于欧洲文化包围中的劳工们都取了新的名字：爱德华·罗宾森、泰山、桃乐丝·莱茉等。鲁什带着手持摄影机，跟随他们喝酒、寻找工作、穿行于舞厅之间。鲁什同时也展现了他们的渴望抱负，尤其是爱德华·罗宾森，他最大的梦想就是成为一名职业拳击手。《我是一个黑人》结果成了一部激起人们兴趣的、混合着剧情与纪录的影片(图21.16)。鲁什将经过剪接的影片结罗宾森看，罗宾森在影片放映时所发表的评论也被加入影片中。

在鲁什看来，民族志电影对于西方人是极其重要的，因为它们呈现了不同社会的差异，可以预防欧洲人"试图(将其他文化)变为我们自己的影像"。鲁什被批评为在描绘殖民主义的心理影响时，并未呈现非洲人通过社会行动，寻求改变他们的生活。但是他不太以政治的观点来看待自己的作品。他努力赋予民族志电影一种人性的元素，不仅仅向西方人呈现另外的文化，而且运用电影拍摄的行为，使得研究者与研究主题之间相互结合。他将罗宾森记录于电影中，并请他担任自己的助理(几年之后，这位鲁什电影中的主角，原名为欧马鲁·岗大 Oumarou Ganda的人，成了尼日利亚最重要的电影工作者之一)。鲁什声称：他拍电影主要

曾经参与《家园》的拍摄工作，并曾担任弗拉哈迪《路易斯安那州的故事》(1948)的摄影师。在时代周刊公司（Time, Inc.）的资助下，德鲁聘用了利科克、唐恩·潘尼贝克(Don Pennebaker)、大卫(David)和阿尔伯特·梅斯莱斯兄弟(Albert Maysles)，以及其他的一些电影工作者。

图21.17　《初选》中最著名的镜头：阿尔柏格·梅斯莱斯把摄像机放在头上，跟拍着肯尼迪穿过他的追随者……

图21.18　……到了走廊（注意广角镜头带来的无序）……

图21.19　……到了舞台上，另一个摄像者从后面来抓拍反拍镜头。

德鲁制作了一系列针对电视播送的短片。其中的突破之作是《初选》(*Primary*, 1960)，它报导了约翰·肯尼迪与休伯特·汉弗莱（Hubert Humphrey）两人竞争威斯康辛州初选的事件。利科克、潘尼贝克、梅斯莱斯兄弟与泰伦斯·麦卡尼-费尔给(Terence Macartney-Filgate)都在本片中担任摄影师。该片虽然含有一些同步对嘴的声音，但它视觉上的真实性更为吸引人。片中的摄影机跟随着这些政治人物穿越街道、驱车从一个城镇到另一个城镇，甚至紧张不安地在旅馆房间休息(图21.17-21.19)。《初选》的戏剧性由交互剪接两位候选人，以及几乎取代解释性评论的新闻报道画外音而达到高潮。

不久之后，德鲁与利科克受委托为美国广播公司(ABC)的电视节目摄制了几部影片，其中最著名的是检视拉丁美洲反美情绪的《老美，坏蛋！》(*Yanki, No!*, 1960)，以及探讨学校一体化问题的《孩子们正在看》(*The Children Were Watching*, 1960)。1961至1963年期间，德鲁合作公司(Drew Associates)又拍摄了12部影片，包括《艾迪》(*Eddie*, 1961)、《珍妮》(*Jane*, 1962)和《椅子》(*The Chair*, 1962)。其中的十部影片后来被称为“生活摄影机”(Living Camera)

特利·波普》*Monterey Pop*，1968；《疯狂摇滚》*Keep on Rockin*，1970）。利科克也继续拍摄了影片《母亲节快乐》（*Happy Mother's Day*，1963），该片讲述了一个五胞胎的出生而打乱小镇人生活的故事；以及《斯特拉文斯基传》（*A Stravinsky Portrait*，1964）和《看不见的帝国——三K党》（*Ku Klux Klan—The Invisible Empire*，1965）。

利科克是美国直接电影工作者中最善于改变想法的一位电影人，他提倡拍摄一种他所谓的"不受控制的电影"（uncontrolled cinema）。电影工作者不干预事件；电影工作者只是尽可能谨慎且负责地观察。利科克深信一个自我隐藏的工作小组能够融入到当时的情境之中，以致人们忘却他们正在被拍摄。

利科克没有德鲁那样对戏剧性与悬疑非常感兴趣，他也深信电影工作者能够成为我们通常视而不见的社会过程的见证人。虽然我们以为我们了解一场战争或一个官司所发生的事情，但利科克声称，我们先入为主的观念是从一些陈规老套中得来的——通常是从虚构的剧情片中得到的。但是如果我们带着摄影机和录音机亲临现场，我们会发现我们先前的观念时常是错误的。利科克声称，未受控制电影的目的是"通过观察我们的社会，通过观察事件是如何真实地发生的，从而发掘出我们社会重要的一些面貌，而不是拍摄人们所抱持的想像事情应该是如何发生的社会影像"。利科克关注于直接电影通过面对面的相互作用揭示社会状况的功效，证明对于一代电影工作者产生了重大的影响。

二　双语国家加拿大的直接电影

电视也是加拿大直接电影崛起的主要推动力。国家广播于1953年成立，鼓励国家电影委员会（NFB）的纪录片工作者拍摄16毫米的电影，并且快速拍摄一些论题性作品。两个电影运动几乎同时兴起，一个兴起于英语系加拿大人中，另一个则兴起于魁北克的法语区。

国家电影局的"B组"拍摄了一些"诚实眼睛"（Candid Eye）的影片，其系列英语电影相继在1958年和1959年的秋季推出播映。这些电影采取一种无偏见摄影（candid-camera）的方式，即隐藏摄影机和远距镜头拍摄。除了几部电影之外——尤其是在这些系列中的第一部影片《圣诞节前几天》（*The Days before Christmas*，

1958)——他们没有采用同步对嘴的声音。泰伦斯·麦卡尼-费尔给在这部影片中，以及在他探究救世军的影片《热血与火焰》(*Blood and Fire*, 1958)中，在审视烟草采集移民工人困苦生活状况的影片《艰辛的烟叶》(The Back-Breaking Leaf, 1959)中，都鼓励运用手持摄影机。

"诚实眼睛"电影的导演摒弃剧本，让结构在编辑中形成，赞同德鲁关于客观性、观察性电影的信念。然而，德鲁是受到《生活》杂志新闻摄影的影响，而加拿大这个群体则推崇英国自由电影与摄影师亨利·卡提尔-布莱松，后者追求展现日常生活、平凡事件洞察力的精确时刻。因此"诚实眼睛"影片并不具备德鲁创作小组作品中的危机结构。

"诚实眼睛"系列影片于1960年终止拍摄，然而与它关系密切的电影工作者继续创作其他纪录片。其中最独特的影片是《寂寞的男孩》(*Lonely Boy*, 1962)，该片描绘歌手保罗·安卡(Paul Anka)，由沃夫·凯宁(Wolf Koenig)和罗曼·奎特纳(Roman Kreitner)合导。影片对流行音乐如何利用歌星和听众的讽刺性揭露，展现出如何运用直接电影技巧倾向于观众的态度。其中有一个片段，我们听着安卡解释他打算如何摆弄一个姿势，而同时我们看到他在舞台上做出了那个姿势，这个片段如果没有他的画外音，可能看来会是很自然的。导演将安卡如何操纵歌迷的坦言呈现了出来。

国家电影局总部在1956年迁移至蒙特利尔，从而使更多的法语人士加入到这个机构。1958年，三位法语电影工作者拍摄了《雪鞋》(*Les Raquetteurs*, The Snowshoers)，这是一部报道雪鞋狂热者集会的、充满幽默与温馨的影片。虽然该片拍摄成35毫米影片，并没有直接配音，然而它仍然是加拿大直接电影的里程碑之作。摄影师米契尔·布洛特(Michel Brault)将自己置身于事件的作法，预期着德鲁创作团体广角镜头和流畅摄影机的出现（图21.20-21.22）。

《雪鞋》获得赞誉，促使国家电影委员会成立了一个法语小组，其成员包括布洛特、吉利斯·葛洛士(Gilles Groulx)、克劳德·朱特拉(Claude Jutra)、马塞尔·福尼尔(Marcel Fournier)等人。《赛事》(*La Lutte*, The Match, 1961)、《金手套》(*Golden Gloves*, 1961)和《美国魁北克》(*Québec-USA*, 1962)等片，都显示了这个法语小组的成员

精通于新器材的运用，并且致力于直接电影的创作。与信奉客观美学的“诚实眼睛”的群体不同，法语小组认同的是影片中的人们，和他们的都市流行文化。

图21.20 《雪鞋》：一个雪鞋优胜者打破纪录……

图2121 ……他被支持者所阻挡。摄像机跟拍……

图2122 ……拍照。

具有故事片长度的《世界组曲》(*Pour la suite du monde*, For the Rest of the World，又名《月光陷阱》*Moontrap*, 1963)，使得要求探讨法语社区社会认同的问题浮现出来。这部影片是由摄影师米契尔·布洛特、诗人皮埃尔·贝洛(Pierre Perrault)，以及他们的录音师，在一个仍然普遍使用17世纪不同法语的与世隔离的加拿大小村子居住一年拍摄完成的。《世界组曲》主要是村民回忆这个社区历史的访谈，它阐明了贝洛所谓的“生活经历电影”(cinéma vécu, lived cinema)：“没有什么能比一个老人讲述一件他亲身经历的事件更真实了。这些事实本身通常可能没有任何价值，然而讲述它们却是具有价值的。”贝洛在稍后的一些影片中展现了加拿大法语人士的历史与风俗。

三　法国的真实电影

在法国，直接电影的兴起并不是由于电视的出现，而是产生于让·鲁什对民族志电影的探索。一部关键的影片，同时也是一部任何国家直接电影作品中最具影响力的影片，是让·鲁什与社会学家埃德加·莫兰（Edgar Morin）合作拍摄的《夏日纪事》(*Chronique d'un été*, Chronicle of a Summer, 1961)。从他们的合作之

图 21.23 《夏日纪事》中，玛斯琳在街头询问行人："你快乐吗？"

图 21.24 《夏日纪事》中，玛斯琳穿过空旷的巴黎中央大厅。随着摄影机逐渐拉远，她将她关于战争的回忆录放入手提袋里的袖珍录音机中。

图 21.25 《夏日纪事》中，玛斯琳解释说她虽然面对摄影机，但一切举动都是诚恳的。

中，出现了直接电影的另一种模式——即电影工作者不仅仅只是观察或同情而已，而是要更加刺激与煽动。

在鲁什和莫兰访问一名市场调查员玛斯琳的开头之后，《夏日纪事》即呈现玛斯琳在街头询问别人"你快乐吗？"的片段（图 21.23）。行人的陈词滥调和自卫防御性的反应，显示了这种随意民意调查的肤浅。该片的其他部分则仔细观察一群巴黎人的主张和记忆（图 21.24）。莫兰想方设法使一些学生和工人自我介绍，并且和他谈论他们的生活。这些被访问的人渐渐地开始彼此了解，这个过程也被电影记录下来了。

鲁什在《我是一个黑人》中的技巧得以继续延伸，《夏日纪事》的最后一部分呈现出来的是片中人物正在讨论着鲁什与莫兰所拍摄的这部影片。他们的评论——令人厌烦、实事求是、使人窘迫，其至猥亵下流——都成了影片的一部分（图 21.25）。在影片的结尾，鲁什与莫兰评价他们的事业取得成功，并且预期着公众的回应。

《夏日纪事》没有德鲁电影中的悬疑戏剧性。这部影片集中于表现普通人解说他们的生活，而莫兰坚持不懈的提问使直接电影具有一种煽动性的影响力。鲁什和莫兰不接受利科克关于隐藏摄影机的要求。《夏日纪事》呈现在观众面前的是器材设备或技术人员的随意拍摄。对于鲁什而言，摄影机不是一个事件中的刹车闸，而是一个加速器："你推动这些人自我坦承……这是一种在摄

影机前面非常奇怪的坦白,此时的摄影机,我们可以说是一面镜子,也是一扇通向外在世界的窗户。"《夏日纪事》探究个人的历史与心理,鼓励片中人物通过在摄影机前的表演界定他们自己。

《夏日纪事》的开场白称本片是"真实电影(cinéma vérité)的一种新实验"。其中重要的词语是"新",因为莫兰深信不断出现的科技,以及人们乐于探索日常生活的努力,都使电影工作者能够超越维尔托夫的"真理电影"(Kino-Prarda,film-truth)。但是这个标签的应用远超过《夏日纪事》影片本身,甚至美国的电影工作者也开始称自己的作品为真实电影。1963年的一次电影工作者会议发觉这个术语过于偏颇,然而一直到现在,真实电影仍然是直接电影的同义词。

另一种更为混杂的直接电影形式,在马里奥·吕斯波尔(Mario Ruspoli)执导、米契尔·布洛特摄影(他曾担任过一些加拿大法语影片和《夏日纪事》的摄影师)的两部电影中得以探索。《大地上的小人物》(*Les Inconnus de la terre*,The Unknown Ones of the Land,1961)探究罗萨瑞(Lozère)地区的贫穷农民,观察农民议论他们自己的问题。《正视疯狂》(*Regard sur la folie*,A Look at Madness,1962)则参观了这个地区的精神病院。

吕斯波尔的电影处于美国的"观察"式和鲁什-莫兰的"煽动"式之间。有些时候,摄影机的风格小心谨慎、甚至于偷偷摸摸(图21.26)。然而,有时更甚于鲁什,吕斯波尔炫耀记录的动作,展现他的工作人员,并且在《正视疯狂》的结尾中,将摄影机从一场医生之间的对话转开朝向我们(图21.27)。我们能够一直意识到电影工作者的存在,即使片中的人物可能没有察觉到。

图21.26　《正视疯狂》剧照。长焦距镜头从远处摄下了一个戴着听筒的医生正在安慰一位老妇女的镜头。

图21.27　在《正视疯狂》的结尾,摄影机离开医生的交谈,转而对准观众。

图 21.28 《美丽的五月》中的一次对话镜头："对你而言，别人都无足轻重吗？""别人？什么是别人？"

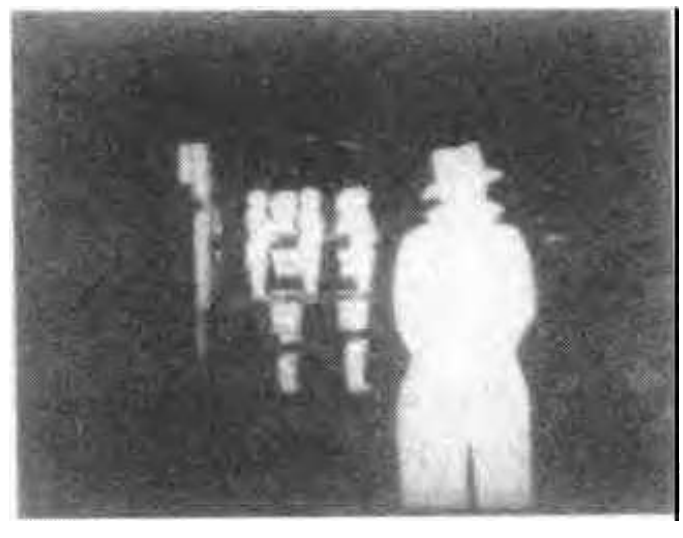


图 21.29 《美丽的五月》剧照。

克利斯·马克(Chris Marker)的《美丽的五月》(*Le Joli mai*, The Pretty May,1963)直接批评鲁什与莫兰的拍摄方法。马克不能接受直接电影的倾向，总是喜欢保留解说者的声音，在我们之前反省影像。《美丽的五月》吸收直接电影的技巧，更广范围地沉思自由和政治意识。

这部电影的第一部分，调查巴黎在 1962 年五月的快乐状况，此时正是阿尔及利亚战争结束之时。马克向那些自命不凡或健忘人们的攻击性质问，将摄影机作为传媒的策略推到了一个粗暴无礼的地步。他也批评受限制的、不关心政治的、源于《夏日纪事》的欢乐观点(马克讥讽地将此片献给"许多快乐的人")。一名服装商人说他的人生目标就是尽可能地多赚钱；一对恋爱中的情侣对于社会问题漠不关心(图 21.28)。影片的第二部分，以令人联想到恐怖主义和右翼报复暴力行动的神秘场景开头(图 21.29)，其中包括采访那些寻求政治途径解决当代社会问题的人们。

《美丽的五月》严酷而尖刻，通过马克诡诈的幽默与偏离主题诗意化的拍摄，要求真实电影认识到生活的复杂性，以及在历史性的转折关头统治法国社会的政治势力。然而，马克的这部沉思冥想之作仍然有直接电影的基础：部分证据包括一些对嘴同步采访。他承认："真实不是目的，但它可能是途径。"

美国、加拿大和法国的直接电影倡导者都敏锐地了解彼此的作品。其中许多人在 1958 年的一次研讨会中首次见面。1963 年在里昂举行的一次会议中，这些直接电影的纪录片工作者争论着彼此之间的差异。摄影机应该是观察、投入感情、亦或是挑战？几部摄影机同时拍摄的电影更具权威性吗？导演应该自己操作摄影机吗？最重要的是，导演对于影片中的人物、他们的生活，以及所

第五部分

当代电影
1960年代以来

民间神话传说。“新兴电影”还糅合着民粹主义者式的国家主义理想、政治批判精神和艺术上的风格创新，同时，它还是对1920年代巴西现代主义文艺思潮的一种呼应。它同时也与当代的文学实验和奥古斯托·鲍尔(Augusto Boal)的“被压迫者剧场”(theater of the depressed)运动契合共鸣。这些年轻导演也成了连接1960年代早期西方新兴电影(New Cinemas)与稍后的第三世界电影运动的纽带。

巴西是南美洲人口最多的国家。从地形学上看，巴西的地势从干燥炎热的地区一直延伸到热带气候的海滩。它的人口包括非洲人、美洲印第安人、欧洲人和远东世系等众多族群。总统荷奥·高拉特(Joao Goulart)试图通过“发展的国家主义”(developmental nationalism)政策，使国家团结并实现现代化。他的关于追求工业资本主义的计划要求人民认识到国家的落后。这一政策虽然遭到来自右派与左派人士的猛烈攻击，高拉特仍然支持许多自由开放的文化创新。

“新兴电影”就是此类文化创新努力之一。尼尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯(Nelson Perira dos Santos)早就以一部新写实风格的《里约，四十度》(*Rio 40 Degrees*，1955)获得成功，而且他还是一个聚集了一群从电影学校和评论界出来的青年人团体的影片制片人、剪辑师，甚至是他们灵感的源泉。与许多在他们之前的新兴电影导演一样，巴西的电影工作者最初也是以电影短片的拍摄一试身手的。如鲁伊·格拉(Ruy Guerra)、格劳贝尔·罗沙(Glauber Rocha)和荷昆·佩德·迪·安德拉德(Joaquim Pedro de Andrade)三个人，都在十几岁或二十岁出头时就拍摄短片。集束性的影片《贫民窟故事五则》(*Slum Times Five*，1962)就包括了卡洛斯·迭格斯(Carlos Diegues)、佩德·迪·安德拉德以及其他人的五部短片作品。此后大约不到一年的时间，杰出的剧情长片“新兴电影”就开始出现了。这些导演大胆从其他新电影中吸取风格化的源泉，他们广泛运用诸如手持摄影机、伸缩镜头、单镜场戏、不充分戏剧化的瞬间、静场、幻想与现实之间朦胧的跨跃等手法，推出了一批具有政治批判性的影片。

许多影片聚焦于城市之外的生活。如以巴西亚(Bahia)为背景的格劳贝尔·罗沙的《风暴》(*The Turning Wind*，1962)。影片中佛

米诺从城市回家,试图鼓动渔民摆脱鱼网老板的奴役。他还与当地的神职人员阿鲁安发生冲突(图 22.1)。最后阿鲁安成为代表社会良心的一种新兴力量。

图 22.1　《风暴》中罗沙用便携式可移动摄影机拍摄阿鲁安与佛米诺的打斗场景。

罗沙紧接着的另一部作品是《黑神白鬼》(又名《太阳国里的上帝与魔鬼》,*Black God, White Devil*,1963)则有着更多的断裂和分歧。这部影片以巴西西北贫瘠的平原地区为背景,呈现了基督教宗教头领和邪恶的盗匪对于农民的压迫欺凌。在这两股势力之间的两个人物,是轻信盲从的曼纽和枪手安东尼奥·迪摩特斯(图 22.2)。这部影片的剧情源于民俗歌谣的原型,影片也借用歌曲嘲讽性地对片中行为发表评论。当安东尼奥枪杀匪徒柯里斯戈时,一首合唱曲唱道:"人民的力量,是最强的力量",然而马上接着的一个冗长的镜头,却是拍摄曼纽和他的妻子逃离荒芜之地。罗沙曾说过:"悲伤、丑陋的电影……惨叫、绝望的电影里,正义并非总是占上风。"[①]罗沙对此一时期巴西"新兴电影"风格的描述,至少非常符合于他自己的作品。

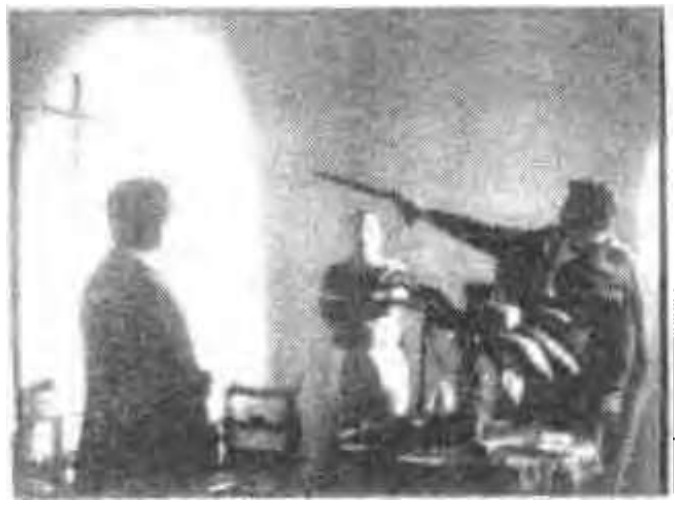


图 22.2　《黑神白鬼》中受雇于地主和牧师去枪杀农民起义领袖的安东尼奥,把枪对准了他真正的目标。

图 22.3　《干涸的生命》中,便携式摄影机尾随着这一家人,跋涉在漫漫无尽的寻家之路上。

尼尔森·佩雷拉·多斯·桑托斯在他的《干涸的生命》(又译《贫瘠的生活》*Barren Lives*,1963)中,则更为严峻地处理农民生活题材。这部改编自经典小说的影片,描述一个名叫法比安诺的农民,在 1940 年代闹旱灾时想寻找一份工作的故事。影片以一种非戏剧化的、几乎没有对白的开场场面,引出了他一家人艰难跋涉穿越干旱地区的情景(图 22.3)。在影片的进展中,他们一家人也

① 引自 Randal Johnson and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p.70.

图 22.4 《枪》中，农民在军人的压制下消极而且害怕，前景右侧的一车洋葱堆是禁止他们入内的。

零零碎碎地打过一些短工，然而法比安诺却被无辜逮捕并挨打。这部影片的结尾像它的开场一样，也以半纪录片风格的影像呈现出继续漂泊着的这一家人。

鲁伊·格拉拍摄了最早的新兴电影之一《游手好闲的人们》(*The Loafers*, 1962)，然而他的成名作却是《枪》(*The Guns*, 1963)。在影片《枪》中，一些军人来到一个饥馑的小镇，保卫一名地主的仓库。一边是饥民们苦苦祈祷着奇迹的降临，一边却是军人们整日沉湎于饮酒、射击及与卡车司机高卓闲聊。在高潮戏中，高卓领导的叛乱中途夭折。格拉运用震撼人心的广角特写镜头与长镜头拍摄，对各种政治势力的整合作了戏剧化的表现(图 22.4)。

这些影片在风格上的差异，实际上表现出欧洲作者论的影响。举例来说，格拉生气勃勃的深焦影像，佩雷拉·多斯·桑托斯苍白的非戏剧化，还有罗沙华丽的伸缩镜头和快速剪辑，使得每部影片都发自各种独特感性。大多数新兴电影的导演认同罗沙的见解而把作者论视为政治批判的一种载体。罗沙认为强调电影“作者”的地位，是对好莱坞主导的电影模式的一种反拨；拍摄具有独特性的影片本身就是一种革命行动。

风靡世界的桑巴舞与波沙诺瓦音乐(bossa nova music)，以及巴西利亚作为一个现代化首都的建设，都推动着新兴电影的发展，并使之成为这个迈向现代化的、生气勃勃的国家之影像化的表现。更具体地说，这些影片是自觉地向高拉特所倡导的觉醒的意识形态迈进。它们自觉表现那些被文盲和窘迫的生活所困扰，备受军人与教会统治压迫的巴西农民。这些以干旱地区为背景的影片正是罗沙所称的一种“饥饿美学”的最佳体现，它们揭露几个世纪的痛苦承受，是如何变成随时可能发生的暴动的。“新兴电影表明，暴力反抗是饥饿的正常行为”。

高拉特总统的改革引起了保守派的恐慌。军方于是在1964年攫取政权，自此以后20年多年的时间，将军们统治着这个国家。政变之后很快就离开巴西的奎拉，宣称新兴电影终结于1964年。虽然如此，但这个运动并未完全中断。虽然处于强权统治之下，政治批评的艺术依旧较为繁荣。新兴电影的导演们继续进行创作，而更新的导演也在进入电影工业。

几位新兴电影导演的作品折射了高拉特政府的失败。他们的影片经常着力刻画那些痛苦的知识分子，他们既脱离资产阶级又远离劳动人民。古斯塔瓦·达尔(Gustavo Dahl)的《勇敢的战士》(*The Brave Warrior*,1967)一片结尾时，一名理想主义的政治家正要往自己的嘴里开枪自杀。罗沙的《朦胧中的大地》(又译《痛苦的大地》*The Land in Anguish*,1967)一片，则对这种绝望感作了夸张奢华的处理。在一个理想的"黄金国"(Eldorado)中，一个革命诗人的虚幻迷狂的、臆想出来的政治神话惨遭破灭。《朦胧中的大地》是对艺术家的政治角色的一次超写实风格的质疑，影片还展现出一组极端爱森斯坦化的镜头序列：当警察向诗人开枪时，教士与商人们正举行一个吵吵嚷嚷、热闹非凡的庆祝会。

虽然处于新政权的统治之下，巴西的电影文化仍然向前发展。大学里开始开设电影课程，里约热内卢开始举办一年一度的影展，一些新的电影杂志也出现了。大西洋与维拉克鲁兹两家制片公司的破产，一时看起来似乎该国的电影工业正面临着终结的命运。然而，无论是高拉特和他的军人继任者，都赞成国家主办支持以试图重建电影工业。国家出台了相关的法规，如立法规定减免赋税、统一电影票价，给国产电影更多的放映时间配额。负责统筹电影政策的电影工业执行组织(The Grupo Executivo da Industria Cinematografica，简写成GEICINE)也在1961年成立。这一组织在1966年时被并入国家电影学院(Instituto Nacional do Cinema，简写成INC)，负责通过贷款和奖励支持电影生产。新兴电影对这一机构发生过重大的影响。国家电影学院也支持联合制片，这种联合制片的方式迅速地提高了国产电影的产量。

这一电影扩张趋势也受益于突发的政治事件。随着1967至1968年间通货膨胀的上升，罢工与抗议活动也持续上升。于是发生了二次政变，强硬派将领掌权。他们强行通过了限制民众自由

图 22.5 《恶龙战天将》中，安东尼奥和科里森在小镇广场再一次展现了曾在《黑神白鬼》中出现过的决斗的高潮戏。

及解散政党等的立法。于是左派势力发动了城市游击战，从而使1969至1973年间的巴西成了恐怖分子与军人政府之间你争我夺的战场。

像往常一样，罗沙很快就用电影的方式对时局发表评论。他的《恶龙战天将》(*The Evil Dragon versus the Holy Saint*，又名《死神安东尼奥》，1969)又一次演绎了《黑神白鬼》的主题。然而，不同于《黑神白鬼》，在这部影片中，神秘者和强盗都被视为积极肯定的正面力量，农民也不再是愚昧无知的牺牲品，革命也像戏剧或节庆活动一样发端于民俗仪式。如此一来，罗加的技巧更趋风格化了。当剧中人物在一个开阔的、近乎剧场的地方表现他们的斗争冲突时，剧中的人群也成了观众(图22.5)。在要求观众把他的作品视为不断发展演变的个人观点的一部分方面，罗沙一贯奉欧洲的作者论电影为其范本。然而罗沙也将此片大大推向对政治斗争的表现。正因如此，他把《恶龙战天将》视为一部“游击队式电影拍制”(guerrilla filmmaking)的例证，片中的冷血杀手明显是新政权的一种类比。

军事政府计划加强对文化活动的集中控制，对电影政策进行修改也是他们的计划之一，电影审查也越来越严厉。1969年，还设立了一个专门控制电影拍制的机构。安布拉影业公司(Empresa Brasileira de Filmes，Embra-Filme)被赋予管理影片外销与电影生产资助的权力，就像法国的国家电影中心(CNC)一样。安布拉影业公司通过对一些成功的公司的低利率贷款，把巴西电影制作的年产量提升到1971年的年产91部的战后最高记录。这个机构最终也消化了国家电影学院，并且使得80年代巴西电影的外销获得很大的成功。

虽然电影生产景象繁荣，然而政治的高压驱使很多艺术家离开祖国。罗加和迭格斯都在异国他乡拍制电影，而格拉在1970年回国拍了一部影片之后又随即再次出走。留在本国的新兴电影导演的电影拍制也以各自不同的方式而有所调整变更。

一个被称为"热带主义"(tropicalism)的潮流其特点是在电影中结合进音乐和戏剧,这种影片以喜剧和怪诞的方式进行本土流行文化的庆典。不同于新兴电影由于强调教化性而反映乡村生活的落后,"热带主义"却认为民间文化充满活力与智慧。例如,佩德·迪·安德拉德的《马库纳依玛》(*Macunaima*,1970),就是一部混合着巴西神话与当代讽刺精神的杰出喜剧史诗。影片以亮丽的色彩拍摄,充满超现实风格的插科打诨与突然转变的格调。《马库纳依马》也成了第一部在巴西赢得了广大观众的"新兴电影"。

在《马库纳依玛》中,懒惰而迷惘的主角,自始至终都遭遇到作为向敌人进行报复的一种手段的"吃人"(cannibalism)意象。这个主题意象是对1920年代文学运动中曾出现过主题意象的一种回应,也成为此一时期新兴电影的另外一个重要元素。吃人习俗作为隐喻,展现出真实的巴西文化的形象——狼吞虎咽地接受殖民国家的影响。佩雷拉·多斯·桑托斯在他的《我可口的小法国人》(*How Tasty Was My Little Frenchman*,1972)中,以直接电影的手法和旁白讲述了一个被巴西土著部落逮捕的法国殖民者的故事。他在被处决和吃掉之前,还被允许生活在他们中间。这部影片讽刺性地细致刻画出帝国主义在文化和经济方面的无穷活力,就像影片中的那个隐喻性场面——贪婪的殖民者与白人商人打开一个墓穴寻找宝藏。

"热带主义"与"吃人"意象都是巴西"欢乐左派"(festive left)传统的一种表现,这一传统一向对通俗文化表达敬意。罗沙视这些特色为电影工作者与神话结合的一种途径,而且引导人民迈向"无政府式的解放"。[①]这些电影趋向比之于早期新兴电影的近乎严酷的写实主义和华而不实的技法实验趋向,都能赢得更为广大的观众。来自电视连续剧和性爱喜剧(The pornochanchada)的竞争,也促使电影工作者致力于生产更易于接受的,以奇观化为核心的影片。

随着新兴电影不断赢得声誉并获得来自国家电影学院和安布拉影业的财政支持,一批更走极端的先锋影片崛起并发起挑战。大学院校、电影俱乐部和电影资料馆,开始放映一些实验性的"地下"电影。罗杰里奥·史刚扎拉(Rogerio Sganzala)的《红灯盗匪》(*Red Light Bandit*,1968)、安德瑞·东纳奇(Andrea Tonacci)的

① 引自 Randal Johnson and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p.70.

《不知所云》(*Bla Bla Bla*,1969)和朱立奥·布莱萨纳(Julio Bresanne)的《杀害全家,看电影去》(*Killed the Family and Went to the Movies*,1968)等影片,都竭力对电影的"好品味"发起攻击。一些恐怖的谋杀和令人呕吐的场面,影片都有意以粗糙的技巧来摄录。这种他们自称的"垃圾美学"(aesthetics of garbage),尤情地嘲讽所谓的"饥饿美学",而且他们影片中的许多场景正是对罗沙、格拉等人影片的反讽模仿。新兴电影的导演们,有的被迫外流,有的只能与国有电影工业合作,因而锋芒也都逐渐钝化,也不复是一股叱咤风云的力量。

迭格斯与格拉在流亡期间仍持续拍摄政治批判电影。而罗沙变得愈益激进好斗。他拒斥新兴电影的形式主义取向,以及新现实主义和法国新浪潮的影响,宣称第三世界革命的电影既要推翻好莱坞传统又要推翻由戈达尔、罗西里尼与爱森斯坦所代表的欧洲作者论传统。罗沙在此呼应了在南半球其他地区所提出的"不完美电影"(imperfect cinema)和"第三电影"(Third Cinema)等宣言。

几年之前,正如迭格斯指出的,当罗沙和他的同伴们早就在不断地"拍摄政治电影"的时候,而"(法国)新浪潮仍在谈论有关无怨无悔的爱情话题"①。在接下来的十年中,由这些里约的年轻影迷们发起的政治现代主义传统几乎席卷了整个世界。

第二节　第三世界的政治电影:古巴、阿根廷、智利

虽然香港与其他第三世界国家的电影工业把他们影片定位在发展中国家的广大观众群,但它们几乎不可能表现任何革命理念。而且,虽然新兴电影在作者电影与政治批判电影之间达成了一种折衷,但它们也主要是述诸于那些欣赏欧洲艺术电影的,有文化教养的观众的。到1960年代末期,第三世界的导演开始拍摄定位在广大观众群的政治批判电影。

在一些国家,政治倾向电影的崛起源于对社会批评的关切,这与1950年代推动电影工作者拍摄社会批评影片的情势是一样的。那些在组织完善的电影工业中已大获成功的演员和导演,具

① 引自 Johnson and Stam, *Brazilian Cinema*, p.33.

图 22.8 《波凡·梭米》剧照。波凡·梭米，这个冷漠的政府官僚在一个小山村度假时，一位热情的农家妇女让他体味到办公室之外的人生情趣。

而独立。非洲新近解放的殖民地，也体现出对本土居民统治的承诺。拉丁美洲的一些武装斗争，取得了初步的成功。巴勒斯坦解放组织(Palestine Liberation Organization)在 1964 年成立，承诺要为巴勒斯坦人建立一个自己的家园。菲德尔·卡斯特罗领导了一场古巴革命，美国在背后支持的猪猡湾侵略被轻而易举地击退。中国 1960 年与苏联的决裂，似乎标志着一种非苏联式的共产主义的出现，而毛泽东的宣言也在整个 1960 年代的激进分子中享有无上的权威。在越南，胡志明的国家解放阵线，在与南方腐败政府的战争中，已经成功地顶住了美国的干涉。

这些发展看起来为被压迫人民的群众革命指明了一个方向，也激励了许多电影工作者。例如，在中东就崛起了一个投身于第三世界革命的新兴电影运动。而埃及的反殖民主义影片，如萨拉·阿布·塞夫(Salah Abou Seif)的《开罗：1930 年》(*Cairo'30*, *1966*)和图菲克·萨莱(Tewfik Saleh)的《反叛者》(*The Rebels*, 1968)，则激励了黎巴嫩、突尼斯与埃及的电影工作者去拍摄更为激进的剧情影片。巴勒斯坦与阿尔及利亚的抵抗组织，也制作了一些宣传短片。摩洛哥出版了一个期刊《第三电影》(*Cinema 3*，这个三指代“第三世界”)。在 1973 年 12 月，在不结盟国家会议召开的同时，

阿尔及利亚还举办了一场第三世界电影工作者会议。类似的活动也在亚洲、非洲和拉丁美洲等地展开。

第三世界革命电影的基本前提是，所有的艺术，甚至那些主要目的只是娱乐的艺术，都具有深刻的政治性。那些被讲述的故事、那些要求观众同情或认同的影像，表演中隐含的价值，甚至故事被讲述的方式……所有这些都被认为是政治意识形态的反映。好莱坞电影主宰第三世界的情势，因而成为一个众矢之的。于是，革命电影不仅要拒斥以娱乐为粉饰的政治，不仅要攻击美国电影所带来的帝国主义意识形态，而且还要为观众提供一种关于政治解放的观影经验。

在一定程度上，这个过程能够通过传统的方式完成，诸如一些以当下生活为背景的纪录片或社会批评影片。但是，在拉丁美洲和非洲，电影工作者开创了一些剧情影片的电影新类型。

其中一种普遍的形态，是对人民大众与帝国主义的斗争进行历史的审视。几乎在所有的国家，电影工作者都能发现一些与当下情境发生关联的抗争或叛逆的事件。还有如"流亡"电影，它一般描绘个人与自己的根源祖国分离的经验或者从国外的视角反映祖国。一些1960年代在国外求学的非洲电影工作者，经常拍制这种类型的电影，而拉丁美洲的电影工作者则用这种类型来反映他们1970年代的政治流亡生活。然而，另外一种电影类型则在其中融入本土性文化，并试图展示一种尚未被殖民主义污染的国家认同。在非洲电影中，这种类型的影片被人们称为"寻根"(return to the sources)影片。电影工作者撷取民俗、神话和仪式等要素并把它们转化成足以用来批判性地反映本土传统和当代政治的电影元素。

从风格上看，激进的第三世界电影工作者，拒绝好莱坞奇观化电影特有的徒有其表的技巧外观。借鉴自直接电影的轻便摄影机和随意自然的灯光运用，提供了快速拍制低成本电影的机会。这些技巧还营造了一种与事件进行更为直接、更为亲近的接触的感觉，而风格上的粗糙本身就是一种具有政治含义的陈述。当然，精致细微的美学也为这些电影工作者开放。古巴与智利的一些导演，以巴西的罗加为榜样，将手提摄影机变成一种激进的、动态的力量。更进一步，由于以前实际上不能在电影摄制过程中

培训所有的工作人员,并且检查电影的进出口事务。ICAIC用国内艺术家所绘制的充满活力和煽动性的海报来代替商业性广告,这一作法甚至影响到全世界的平面设计风格。这个机构还仿效苏联与中国流动电影队的做法,搞起了所谓的"电影列车",即用卡车运载放映器材到偏远地区放电影。

古巴电影艺术与工作协会也出产了大量影片。在早期政府统治时期,电影生产一直是低成本、小制作,而且主要为常规类型电影或色情影片。为此ICAIC必须建立一个电影生产基地。幸而得到政府的资助,还有那些在革命前就从事电影创作的电影工作者,以及来自国外人才的鼎力相助,大规模的电影生产在1960年开始展开。到了1970年代初期,古巴新政府生产了500余部新闻影片,300余部纪录短片,以及超过50部的剧情长片。由于相对来说还算富裕的古巴国民喜欢看电影,ICAIC的影片即使在本土市场也能收回成本。除本土市场外,许多古巴的新兴电影还被广泛外销到欧洲和苏联等地。

由于古巴革命前期的导演均不能得到政府的信任,ICAIC不得不指派一些没有拍过电影的人才来拍电影。如胡立欧·加西亚·埃斯皮诺萨(Julio Garcia Espinosa)和托马斯·古蒂埃雷斯·阿莱亚(Tomas Gutierrez Alea),他们曾经是电影俱乐部的成员,但在革命前期都只拍过实验短片。年仅26岁的温贝尔托·索拉斯(Humberto Solas)执导了第一部规模庞大的剧情片《露茜亚》(*Lucia*, 1968)。逐渐地,ICAIC麾下的年轻导演们成为可以与欧洲新锐电影导演或巴西新兴电影导演相提并论的导演群体。

在1960年代早期,ICAIC主要致力于纪录短片的拍制。这不仅给初出茅庐的导演们提供了很好的训练机会,而且能够响应宣传政府法令政策的需要。其中,圣地亚哥·阿尔瓦雷斯(Santago Alvarez)是新兴的古巴纪录影片潮流的一个杰出成员,他创作了《现在!》(*Now!*, 1965)、《河内,十三日,星期二》(*Hanoi, Tuesday the 13th*, 1967)、《79个春天》(*79 Springtimes*, 1969)以及其他一些短片。阿尔瓦雷斯把资料片段、字幕、动画,以及广泛驳杂的声音源组合在一起,创造出具有苏联蒙太奇风格的游击队宣传影片(partisan agit-films,图22.9、22.10)。

虽然古巴与莫斯科有着结盟关系,但古巴的艺术家并未把社

图 22.9 《河内,十三日,星期二》中剪辑进了约翰逊总统夫人蕾蒂·博得的画面……

图 22.10 ……好像在嘲笑处于苦难中的越南妇女。

会主义现实主义奉为圭臬。ICAIC 的成员也曾争辩过所谓革命艺术的本质的问题,但电影工作者则对许多影响源都敞开了接纳的胸怀。早期的剧情影片常带有新现实主义电影的印记。这也许是因为埃斯皮诺萨与艾列都曾在意大利的实验电影中心学习,而且阿莱亚的《革命的故事》(*The Stories of Revolution*, 1960)就借用了罗西里尼《游击队》一片的情节结构。而新现实主义的剧作家塞沙尔·萨瓦蒂尼(Cesare Zavattini),也曾为埃斯皮诺萨的《叛逆青年》(*The Young Rebel*, 1961)编写剧本。

古巴革命电影的重要作品均出现于 1966 至 1971 年这一段关键时期。在这段时间古巴全力投入经济建设,这使得卡斯特罗推动集中化的计划经济,并且号召民众为堂皇的道德理由甘作肉体的牺牲。作为这一经济建设运动的一部分,古巴把 1968 年作为庆祝从第一次斗争到推翻西班牙殖民统治的“百年挣扎”(Hundred Years of Struggle)纪念年。自 1966 年在哈瓦那举行的三大洲团结会议之后,切·格瓦拉喊出了“两个、三个,更多的越南”的口号,进而在推动反殖民主义的革命中居于领导地位。

电影工作者开始超越新现实主义的模式,并且接纳了现代主义电影的策略。古巴导演们熟知安东尼奥尼、伯格曼、雷奈和法国新浪潮的作品。他们常常亲切地或是批评性地引述上述导演的影片。他们还汲取艺术电影的独特手法,如突兀的闪回倒叙或前叙、幻想的片段、手持摄影、省略跳跃的剪接法,以及把经过调度的片段、纪录影片和动画片混合起来而形成的电影拼贴手法,等等。

尽管如此,古巴导演并非仅只简单地模仿欧洲艺术电影。与巴西新兴电影的导演们一样,社会现实和使命承诺驱动他们去探

图 22.11　《一个官僚之死》中，一个动画箭头所指的正是死去的叔叔，作为一位忠诚的古巴人，正在听卡斯特罗的演讲。

图 22.12　《一个官僚之死》中，官僚们在墓地的丑态百出的扭斗。

索一种政治化的现代主义电影。这样的努力也与资本主义国家一些导演们的努力方向相一致。然而，古巴的导演为了使现代主义电影能为广大观众所接受而不断地修正现代主义的技巧。ICAIC也首肯那些能够解构电影拍制的神秘性的实验。艾佛瑞多·奎瓦拉鼓励电影工作者"揭穿所有的骗局，所有的语言的根源；解除所有的电影催眠机制"。[①]因为古巴的电影工作者倾向于采用人们熟知的类型，因而较之于大多数实验性的巴西和欧洲的导演而言，他们的影片形式少了一些暧昧与含混。

例如，阿莱亚的一部讽刺官僚政体的作品《一个官僚之死》(*Death of a Bureaucrat*,1966)，就是对具有悠久历史的社会电影类型的利用和提升。影片中那些动画、新闻片段以及突然打断事件进程的带有喜剧感的静态照片等等，都会让人想起马卡维耶夫的作品(图 22.11)。影片还常常穿插带过对费里尼、布努埃尔和好莱坞喜剧表达热切敬意的场面(图 22.12)。甚至ICAIC的艺术作品也会受到嘲讽，如影片中有一个镜头，是一个画家以活的章鱼为模特儿来绘制一张描绘美帝国主义的海报。

埃斯皮诺萨的《胡安·金金历险记》(*Adventures of Juan Quin-*

① 引自 Julianne Burton, *"Revolutionary Cuban Cinema, First Part; Introduction,"* Jump Cut no. 19 (1978): 18.

guin,1967)是一部以青年革命者为题材,而且戏拟好莱坞西部片的作品,它有着与此相似的喜剧格调。其他的一些影片,尤其是《低度开发的记忆》(*Memories of Underdevelopment*)与《露茜亚》(均完成于1968年),呈现出批判性地融合其他传统而又较为严肃的模式。另一部试图创造通俗易懂的政治现代主义的重要作品,是曼努艾尔·奥克塔维奥·戈麦斯(Manuel Octavio Gomez)的《第一次挎上大刀》(*The First Charge of Machete*,1969)。这部影片是纪念百年奋斗的重要历史影片之一,它再现了1869年的那场暴乱,在当时,弯刀也成为了蔗园里受压迫者的反抗武器。高梅兹使这部影片看起来像一部1969年的新闻片,影片全部用面对摄影机的访谈、现场声音、手持摄影以及高反差的胶片制作完成。

已经在不少国家的新兴电影中出现过的虚构与记录混合的手法,成为古巴导演在试图使他们的实验浅显易懂的一种主要策略。手提摄影机能够表现一场激烈的战斗,强调人际冲突,或者传达一个人物困惑的感知。纪录片风格的旁白说明,有助于观众适应混乱的视觉技巧。那些最具创造性的古巴电影工作者也认识到埃斯皮诺萨在1969年所号召的"不完美"电影,才是社会所需要的。这实际上就是一种通俗的、直而问题的,并且引导观众一起成为"共同创作者"的影片。

在赢得大量观众的同时,古巴导演追随着1920年代苏联电影工作者的作法,修正现代主义的技巧以适应宣传电影的需要。这种借鉴苏联传统的取向,尤其明显地表现在戈麦斯的《多雨的日子》(*Days of Water*, 1971)一片中。暴动的农民在农村开火并击中城里的人——这是对蒙太奇电影"不可能的地理"(Impossible geography)的呼应。在另一场重造《战舰波将金号》中的敖德萨阶梯大屠杀的高潮场面中,一些风格化的资产阶级人物则在一个阶梯上被杀害(图22.13)。

图22.13 《多雨的日子》中用便携式摄影机记录下了一群人在阶梯上对资产阶级的残杀,借此回应了《战舰波将金号》。

然而,在1972至1975年间,古巴导演从实验性后撤。国家的经济问题导致了电影产量的下降。索拉斯的《十一月里的一天》(*A Day in November*,1972)一直未上映。激烈的关于作家忠诚

的全国性大讨论,也使得艺术家不得不小心翼翼。因而ICAIC反而更加强调通俗的形式。电影工作者开始借用好莱坞的电影类型:如警匪恐怖片《雷乔奇案》(*The Strange Case of Rachel K*, 1973)、西部片《来自麦辛尼营的人》(*The Man from Maisinicu*, 1973)等。好几个导演的第一部剧情片都借助通俗易懂的形式,提出新鲜的议题。萨吉奥·吉拉尔(Sergio Giral)的《另一个弗朗西斯科(*The Other Francisco*, 1974)改编自一本古典小说,但也揉进了作者对奴隶制度的质疑。戈麦斯的《非此即彼》(*One Way or Another*, 1974)由于对古巴的权力之争进行了批评而引发了全国性的争论。

到了1970年代中期,古巴电影已经在世界范围内赢得了尊重。巴西的新兴电影主要是在精英知识分子观众中获得成功,而古巴电影则展现出这样一种新的态势——第三世界电影,也能够把现代主义的惯用程式与已为广大观众所熟悉的叙事形式融合在一起。

二 阿根廷:第三电影

1950年代期间,阿根廷纪录影片工作者费尔南多·比利曾经创造出一种具有批判性和写实性的影片——"发现的电影"(cinema of discovery)。这使得他在拉丁美洲的电影工作者中格外引人瞩目。阿根廷曾经以莱奥波尔多·托雷·尼尔松的作品在拉丁美洲的艺术电影潮流中开风气之先。1960年代初期,阿根廷出现了土生土长的温和的"新浪潮"电影,其中包括电影工作者代表如夏布洛和马勒,大都是来自布宜诺斯艾利斯的中产阶级青年。到了1960年代的晚期,阿根廷成为激进电影拍制中最有影响的电影运动的一个展示舞台。

作为国家主义者的庇隆总统倒台之后,接下来的几个政权都试图消除裴隆来自人民的支持。1966年的一场军事政变关闭了阿根廷的立法院,解散了政治团体,并且压制劳工运动。这个政权试图对美国影片强行实施发行配额,但在美国电影出口协会(MPEAA)的压力下而被迫放弃。大多数商业性的电影工作者都根据民俗或官方版本的阿根廷历史拍摄一些获准拍摄的影片。

在此期间,左翼人士、中产阶级、学生团体与庇隆分子一起推

轨道上的摄影机则穿梭于博物馆之间,这时的影片暗示着大众文化与知识分子通过媒体进行合作的可能性。

《燃火的时刻》不仅有着文本的纯粹的内在复杂性,而且还直接向外诉求于观众。影片在劳工团体之间流传,而且在一些秘密集会上放映。虽然索拉纳斯与赫蒂诺采取一个庇隆的政治路线,但是他们要求观众随时中断影片放映,然后进行讨论。在影片的某一个环节点上,影片在一行字幕上停顿——"现在由你们自己决定,是不是继续放映,全由你们决定。"

在《燃火的时刻》从拍制到放映的过程中,"解放电影"运动提出了一些界定"第三电影"的宣言。索拉纳斯与赫蒂诺把第一电影等同于好莱坞电影,这些影片凭借其奇观化的外貌吸引观众,并使得每一个观众都成为资产阶级意识形态的消费者。"第二电影"是以作者为中心的艺术电影。这一类电影在孕育个人观点时也向前推进了一步,特别是如古巴新兴电影所显示的那样。然而它的时代已经过去。"第三电影"则把影片当作解放的武器,它要求每一个参与者都是一名"电影游击队员"(film-guerrilla)。导演是这个集体的成员之一,而这个集体不仅是一个群众运动,也是代表被压迫人民利益的制作团体。

与《燃火的时刻》在形式上的创新相应,索拉纳斯与赫蒂诺呼吁"第三电影"与那些以个人为主角的影片和正统叙事的影片划清界限。同时,电影的接受情况也将会发生变化。索拉纳斯与赫蒂诺鼓动电影工作者在抗暴组织之间建立起秘密的发行网络。因为当影片放映成为秘密活动时,观众在前往观赏时会产生一丝冒险的心理,这有助于让观赏者作为一名"参与的同道者"而促发思考并加入辩论。索拉纳斯与赫蒂诺曾把《燃火的时刻》称做是一部"行动电影"(film-act),现在他们又鼓动电影工作者把一部电影当作一场大的斗争中的具体策略。

"解放电影"的文章在意识形态上一直是含混不清的。与其说它们所谈论的是古巴式的革命,不如说是一种群众性抗争的语言方式。虽然如此,《迈向一种"第三电影"》一文在阐述发展中国家激进电影的理想抱负方面,成为与埃斯皮诺萨的《不完美的电影》一文同样重要的论文。

1970年代初期,阿根廷陷入分裂状态。政府的压制遭遇到了

暴乱和恐怖主义活动。索拉纳斯与赫蒂诺此一时期奉献出两部对流亡在外的庇隆作访谈的纪录片。他们还创办了一本名为《解放电影》(*Ciney liberacion*)的杂志。赫蒂诺执导了一部关于拉丁美洲命运的寓言性剧情长片《似曾相识》(*El Familiar*, 1972)。其他电影工作者则继续拍摄庇隆主义的影片，而如基层电影(Cine de Base)这样的极左团体也开始出现。

到了1973年，军政府既不能安抚动乱，也不能解决国内的经济问题。于是庇隆重新回国担任总统。解放电影的领导者们又开始为其政权工作。索拉纳斯出任一个独立电影制作协会的主管人，赫蒂诺负责国家的电影检查机构。赫蒂诺重新认可所有遭禁的电影，开放了电影检查制度，并且为放映商和电影联盟提供资助。且拟定了一部规定政府提高对电影工业的资助的新的电影法。然而，基层电影和FAS两个团体仍然处于地下活动状态，且拍摄了一些谴责庇隆路线为法西斯主义的影片。

庇隆不久就证实了这一怀疑，因为他开始铲除左派势力。庇隆于1974年过世，妻子伊莎贝尔(Isabel)继续掌权。但她无法控制国家的通货膨胀以及发生在左派与右派之间的城市游击战。在混乱的状态中，所有的电影改革都被抛诸脑后了。解放电影的导演们纷纷出走，赫蒂诺到了秘鲁，索拉纳斯到了巴黎。两人在流亡期间也继续从事创作。

军方于1976年又掌握了政权并对反对派发动了残酷的镇压。几年之间，两万多人失踪，其中大部分都是被行刑队处死的。电影生产几近停滞。索诺制片厂(Sono Film)于1977年关闭，托雷·尼尔松也在流亡海外一年后去世。直到1980年代中期，阿根廷电影才走出军政府的阴影而重出舞台。

三　智利新电影

智利的政治电影状况与巴西和阿根廷的发展模式极为相似。在1960年代，一种极具活力的批判电影崛起于充满敌意的政治环境里。这种电影也曾与一个开放的政府结盟，直到1970年代这个政府被一场政变和一个取而代之的强权军人政府赶下台。

智利的电影文化在1960年代期间得到长足发展。当时的智利大学创立了一所国家电影资料馆，并且设立了一个实验电影

系。尤里斯·伊文斯就曾前来访问并执教。在1962年,于维纳迪尔玛(Vina del Mar)创办了一个国际电影节,到1967年电影节又主办了拉美大陆的第一次拉丁美洲电影工作者会议。其他媒体的艺术家,也在共产党诗人帕布鲁·聂鲁达(Pablo Neruda)的率领之下,开始鼓动社会变革。

直到1967年温和的艾杜尔多·佛瑞(Eduardo Frei)的政府开始给电影工业提供一些支持以前,智利的电影生产都是小规模的生产。年轻的导演们很快就抓紧这个机会努力拍片。劳尔·鲁伊斯(Raul Ruiz)的《三只忧郁的老虎》(*Three Sad Tigers*,1968),以一种散漫随意而又奇异的视角,表现一群整日泡在酒吧,对政治漠不关心的中产阶级知识分子。阿尔多·弗朗西亚(Aldo Francia)的《薇帕拉索,我的爱人》(*Valparaiso,My Love*,1969)讲述了一个年轻女孩迫于贫穷而被迫卖淫的经历。在《血染硝酸矿》(*Bloodstained Nitrate*,1969)中,埃尔维奥·索托(Helvio Soto)描述了1879年的安地(Andean)战争,是如何让英国公司拱手得到硝酸矿床的。米格尔·利廷(Miguel Littin)的《纳维尔托罗的豺狼》(*The Jackal of Nahueltoro*,1969)通过对一个凶手一生的调查,在一个社会环境的背景中来剖析他的犯罪原因。

智利的政治处境与阿根廷"解放电影"所面对的极为相似,然而他们的电影混合着通俗的叙事和艺术电影的技巧,又显得更加接近古巴的作品。《血染硝酸矿》采用了好莱坞西部片的类型,而《纳维尔托罗的豺狼》里的闪回倒叙,又容易让人联想到欧洲的艺术电影。《薇帕拉索,我的爱人》之直接明快的写实风格,《三只忧郁的老虎》对超现实影像的运用,都有效地突破了粗劣通俗剧的惯用程式(图22.16)。

这些导演的大多数都与马克思主义者萨尔瓦多·阿连德(Salvador Allende)及其领导的全民统一党结盟。就与《燃火的时刻》一样,一些政治团体在政治聚会和工会大厅放映《纳维尔托罗的豺狼》(图22.17)。1970年,阿连德在大选中侥幸获胜,进而

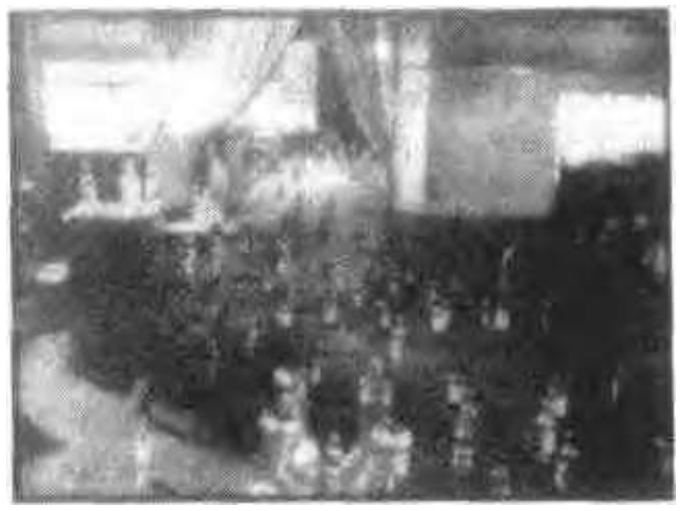


图22.16　《三只忧郁的老虎》剧照。一个突然接上的遍地酒瓶的神秘的酒吧镜头。

图 22.17 《纳维尔托罗的豺狼》中的处决场景。这部影片改编自真实事件，曾被用来发起反对总统的运动，因为他拒绝赦免杀人者。

推行经济社会化、铜矿与其他重要工厂国有化的运动。美国马上开始了暗中推翻这个政府的努力，并制定了一个反对智利的“隐形封锁”计划。在此同时，阿连德面对着党内激进分子的批评，这些激进分子要求加快改革的步伐。

在阿连德选举获胜之后，年轻的电影工作者中最为激进的分子米格尔·利廷，发布了一份呼应埃斯皮诺萨的不完美电影和索拉纳斯与赫蒂诺的第三电影理想的宣言书。宣称“人民是行动的始发者和最终意义上的真正的创造者；而电影工作者则是他们的传达工具”。[①]利廷后来出任“智利电影”(Chile Films)的首脑，这是一个政府机构，也出产了一些纪录片。利廷期望建立一个发行网，并且能够以解放电影所提倡的方式在上映时加进讨论。

利廷在“智利电影”的任职时间先后还不到一年。就在此时，电影工业面临着日益严重的经济问题。在美国实施对阿连德的制裁政策下，美国电影出口协会(MPEAA)所属的公司，中断电影拷贝的发运，而且还要求预付片租款。这使得不久之后，拉美大陆最喜欢电影的智利观众也只能在来自欧洲和苏联集团国家的电影中作选择。

阿连德执政后，新电影的导演们奉献出更为激进的影片。埃尔维奥·索托的《选票和枪杆子》(*The Vote and the Gun*,1970)表现三代智利左翼人士在晚宴上聚集并反思他们的立场。弗朗西亚的《仅仅祈祷无济于事》(*It's No Longer Enough to Pray*,1971)力促智利的天主教徒投入政治活动。鲁伊斯也拍了一些影片，其中大多以扭曲的态度嘲弄官方政治。他的《充军地》(*Penal Colony*,1971)即表现了一个到处都是陷阱的警察国家(图 22.18、22.19)。

尽管面临着许多的经济困难，美国中央情报局(CIA)也企图颠覆他的政府，左派与右派的暴力冲突也愈演愈烈，但阿连德仍在 1973 年 3 月再次获选连任。然而不久，在一场堪称 20 世纪拉丁美洲最为残暴的政变中，军方掌握了政权。致使数千智利平民被杀害，阿连德也在军队轰炸总统府时丧生。

① 引自 "Film Makers and Popular Government: Political Manifesto," in Michael Chanan. ed., *Chilean Cinema* (London: British Film Institure, 1974), p.84.

皮诺切特（Augusto Pinochet Ugarte）将军掌管政权后宣布全城戒严。他解除宪法，解散国会，宣布任何政党均为非法。军队捣毁了电影学校和电影生产中心，焚烧影片和捣毁设备。“智利电影”的工作人员不是被解雇就是遭逮捕。

图22.18　《充军地》剧照。一场似乎是在没有警察监视之下自由进行的访谈……

图22.19　……紧接着的镜头中出现了一个监视这次访谈的警察。

许多年轻的智利电影工作者逃亡海外。索托到了西班牙。帕特里西奥·古斯曼（Patricio Guzman）在古巴拍摄了一部关于阿连德执政时期的纪录片《智利命运的决战》（*The Battle of Chile*，1973—1979）。利廷在巴黎拍摄了《乐土》（*The Promise Land*，1973），这部影片象征性地阐释了早年的那场政变。鲁伊斯也定居巴黎，而且很快就拍摄了一些风格冷涩、诡奇的影片，如《流亡者的对话》（*Dialogue of Exilse*，1974）。利廷又前往古巴和墨西哥工作，并且创作了一些歌颂拉丁美洲人民抗争历史的史诗片。智利的电影工作者在他们的国土之外总共拍制了大约十几部之多的作品。然而，他们的流亡总是漫无归期。因为皮诺切特的政权持续了16年之久。

1960年代整个南美洲的革命动荡在随后的十年里渐趋衰弱。在1960年代大部分原属温和民主政府的国家，至1973年几乎全由独裁者所统治。没有一个国家是在古巴的带动下开创出一个革命政府。

随着强权政权的掌权，电影工作者纷纷出走欧洲、墨西哥和古巴等地。罗沙在刚果共和国拍了《七头狮》（*The Lion Has Seven Heads*，1970）。他称这部影片是“一部关于1960年代电影的公报性电影”，而且是在与爱森斯坦、布莱希特和戈达尔对话。格拉在回到他的祖国莫桑比克之后，又协助这个马克思主义政府成立了一个电影协会并拍摄了一些纪录片。

其他的流亡者，视自己为索拉纳斯与赫蒂诺式的“游击队”电影的宣扬者，努力使创作接近他们的目标。其中最著名的例子，就是波利维亚的霍吉·圣希内斯（Jorge Sanjines）。圣希内斯曾在1960年代初期创立了一所电影学校和一个电影俱乐部，同时拍制了一些具有煽动性的电影短片。他与朋友一道还拍制了一些故事长片，最为出色的是《兀鹰之血》（*Blood of the Condor*，1969）。这部电影抨击了美国的和平特使团，它在印第安人聚居地强制推行控制人口生育的政策。本片在首演时引发了一场街头示威活动。可以说，这部影片在波利维亚驱逐和平特使团出境的事件上起到了重要作用。

1971年一场法西斯主义者发动的政变，迫使圣希内斯流亡国外，在此期间他完成了《人民的胆量》（*The Courage of the People*，1971）。这部影片把一些纪录照片、幸存者的见证和经过安排的场面混合在一起，揭露了波利维亚政府在1967年对矿工罢工的武力镇压事件。此时被当局禁止返回波利维亚的圣希内斯，与他的奥卡茂电影小组（Ukamau Group）在秘鲁拍摄了《首要的敌人》（*The Principal Enemy*，1971）一片。这部影片描述了切·格瓦拉时代，鼓动地方农民参加游击战争的问题。《滚出这里！》（*Get Out of Here*，1976）则把厄瓜多尔地区的部落或社区的传教士视为美帝国主义策略的传播者。

虽然圣希内斯的《兀鹰之血》与此一阶段拍制的其他游击队电影极为相似，但他流亡期间的影片也创造了一些更为新颖独特的美学。圣希内斯鼓励非职业演员演出他们自己的经验，他把电影视作集体努力的结果——这一思想符合第三电影和不完美电影的理念。奥卡茂小组摒弃围绕人物来建构情节，从而塑造了一些容易让人联想到1920年代苏联电影出现过的群众英雄的形象。但他们采用远景镜头和长镜头技巧而不是蒙太奇的技巧，正如圣希内斯解释道：

> 像在《首要的敌人》中那样，突然切到那个跳到拥挤的正在举行公审的广场里人群中的刺客的特写镜头，并不符合我们的目标，因为直接切到特写镜头总能制造出惊奇的效果，这和我们想在接下来的一系列镜头中表达

> 的意义相违背。我们试图借助对群众集体参与活动的表现而促动观众的积极参与。[1]

单镜头戏在战后欧洲电影广为运用，这可以捕捉人之瞬息万变的心理状态。然而，在智利电影这里它却象征了被压迫群体的一种团结的状态。在政治使命感和形式探索精神的引导下，由圣希内斯和奥卡茨电影小组于流亡期间所实践的游击队电影，把拉丁美洲革命电影的传统带进了1970年代。

第三节　中国电影与"文革"

中华人民共和国的"革命电影"，与其他第三世界国家的电影完全不同。在体制上，与古巴的情形一样，是由一个政权掌控着电影的生产。此外，中国选择并实施了一种狭隘的、教条式的革命电影观念。

在1949年"解放"以后，中国的电影拍制像战后苏联的电影一样，一直处于政府的严厉的监控之下。1960年代初期，电影工作者有了较大的自由创作的空间，然而到了1966年，一场政治上的风波和动乱——"文化大革命"，带来一个解放后绝无仅有的"高压"时期。

"文革"期间，所有文艺活动都受到严厉的监控。毛泽东的妻子江青，是后来被称为"四人帮"的四个共产党的高级领导人之一，负责所有的文化事务。江青这位1930年代的上海滩的小演员，监督指导了一种毛风格电影的生成。她控制文化领域所采取的第一个行动，是关闭电影工业。政府基本上禁锢了观众所观赏的所有故事影片，这在电影史上几乎是前所未有的。在当时，所有的外国电影以及1966年以前出产的本国电影都被禁演，而新生产的故事影片，也没能在1966年与1969年之间推出上映。所以一般民众虽然还上电影院看电影，但他们看到的只有"新闻简报"，大多是记录毛泽东接见军队或是在游行中乘车而过的镜头。

江青及其同伙追求在故事影片的拍制中贯注浓厚的意识形态内容。所谓的"革命样板戏"正是他们所制定并作为样板的影

① 引自 Jorge Sanjines and the Ukamau Group, *Theory and Practice of a Cinema with the People*, trans. Richard Schaaf (Willimantic Conn.: Curbstone, 1989), p.43.

片类型。这种电影是舞台表演样式的记录，是有些传统芭蕾风格的现代京剧（毛泽东最喜欢的艺术样式之一）与武装革命斗争题材的混合。“革命样板戏”是1970至1972年之间中国仅有的影片形态，而且总共也只推出了七部。这种样板戏电影不断放映。观众因为也没有其他娱乐，也只好一再观看这些电影；如果想逃避观看，就有可能招致对怀疑毛泽东思想的指控。

《红色娘子军》（1971，潘文展、傅杰导演）是样板戏中较著名的一部。本片对1964年一部芭蕾舞剧的电影记录，而它本身也是改编自谢晋1961年的一部同名电影。这部芭蕾舞剧，由几位作曲家集体配乐，描述了1930年代中国内战期间一支女子革命军队的真实故事。影片没有对白而且剧情及动作也简单易懂，这易于让农民观众理解接受。《红色娘子军》中的人物是我们在苏联与中国共产党小说里常常看到的熟悉的形态：凶残成性的地主、宽厚的共产党领导者，以及一个急欲复仇仍须学习党的纪律的女主角。影片的情节摒弃了心理发展的线索，集中于描绘为最后的战役高潮戏做准备的女战士们专心致志的训练情景。演员们穿着传统的芭蕾舞鞋，挥舞着长枪，踮起脚尖舞蹈，摆出进攻射击的姿态（图22.16、22.17）。在影片风格方面，中国的电影工作者，从未采用过直接电影的方式，而更倾向于容易让人联想起1930年代好莱坞电影常用的那种摄影棚制作风格。《红色娘子军》片中的表演，很明显是在一个用人造树干和舞台布景的戏剧舞台上拍摄的。

图22.16 《红色娘子军》中的军事演习，混合着传统的芭蕾和毛泽东的军事主义。

图22.17 剧中女主角用枪射击曾经殴打她的地主前，表现出胜利的姿态。

其他形态的故事影片也于1973年开始拍制。所有的影片都强调政治主题，都用僵化的人物演绎毛泽东思想。《决裂》（1975，李文化导演）是一部关于一所所谓农业大学的极具戏剧性的影片，极好地图解了毛泽东

第二十三章　1960年代与1970年代的政治批判电影

第一节　东欧与苏联的电影

一　布拉格的春天及其余响

苏联集团最大的骚动发生在捷克斯洛伐克。经过了许多内部斗争之后，革新派亚历山大·杜布切克于1968年1月掌控了捷克共产党，杜布切克鼓励言论自由甚至提出了多党执政制度的可能性。到了6月底，改革的呼声甚嚣尘上。六十多位科学家、艺术家和学者发起了一个“两千字宣言”，呼吁工人自我管理，批评共产党政府，拒绝共产主义道路。

这个“布拉格的春天”对文化产生了巨大的影响。电影导演杨·涅麦兹(Jan Nemec)曾说到：“在最近的几个星期里，我被一种狂喜和解放的感觉攫住了——甚至有点疯狂——再没有什么事情可以阻挡我了。”当时的情况是，1967年被禁演的影片能够上映，新浪潮的导演们也可以自由地进行实验。

然而，这种迷醉的感觉瞬息即逝。1968年8月20日，苏联命令50万华沙集团军入侵捷克斯洛伐克。政府要员被带上手铐飞往莫斯科。在苏联的支持下，保守派终止了改革的进程。1969年春天，杜布切克的继任者古斯塔夫·赫萨克推行了“正常化”政策，即取消1968年的改革并惩处那些叛逆分子。在此高压政策之下，数以千计的知识分子被禁止写作、表演或任教。不到两年的时间，就有近20多万捷克人流亡国外。

官方禁演了所有流露出布拉格春天社会批判精神的影片。其中一个令人震动的例子就是吉利·曼索的《失翼灵雀》(*Larks on a String*)。此时的曼索早已因为《紧盯着火车》(*Closely Watched*

做法，自由人士和宗教界人士纷纷成立不同政见的民主组织。苏联的共产党总书记勃列日涅夫实行高压政策，拘禁、流放或镇压异议者。

在电影方面，当时的故事剧情片的平均年产量为每年130部。但是，这股新的寒流要求回到社会主义现实主义（当时又被称作教育的现实主义）的路子上来。斗志昂扬的工厂工人和二战英雄回到银幕。一些新浪潮中具有独异风格的导演如瓦希里·舒克申拍摄了一些从文学作品改编的技艺高超的影片。安德瑞·孔恰洛夫斯基在1960年代末期曾提议拍摄一部写格瓦拉的电影，但他最终也转向安全的题材，如改编自屠格涅夫作品的《贵族之家》。

然而，在一些地方性的共和国，也有一些导演强烈反对苏联的国家主义，从而创造出不同于主流电影的"诗意的电影"。杜甫仁科的农民抒情风格为电影工作者树立了一个永久的样板，派拉让诺夫的《遗逝先人的身影》（*Shadows of Forgotten Ancestors*，1965）又一次开辟了对民俗题材的个人化处理的途径。乔治·申格拉娅（Georgy Shengelaya）的《皮罗斯曼尼》（*Pirosmani*，1969）运用艺术家自传的类型来处理一个民俗画家的题材，这样的题材即可以用灌注正统的国家主义的思想，也可以借助试验性的抽象镜头构图来加以艺术化地表现。相近的努力还体现在乌克兰导演尤里·伊莲科（Yuri Ilienko）的《黑斑白鸟》（*White Bird with a Black Mark*，1972）以及乔治亚·奥塔尔·伊奥谢里阿尼（Georgian Otar Ioseliani）的《田园诗》（*Pastorale*，1977）等影片中。

另外两位与这一诗意电影倾向有密切关系的导演成为苏联新兴电影的核心人物。塔科夫斯基的《安德烈·鲁勃廖夫》曾在1966年遭到压制，直到1969年在巴黎首映并在国外广受好评之后才在苏联国内解禁。这时塔科夫斯基已经完成他的第三部故事影片《飞向太空》（*Solaris*，1972），这部影片被普遍赞誉为是俄国对《2001：太空漫游》的回应之作。影片中对主角的幻觉做了迷离恍惚的表现，这是借助于太空漫游这一新题材而呈现塔科夫斯基一以贯之的典型的神秘沉思的风格：在水中缠绕盘旋的海草、没有尽头的公路以及令人震撼的收场镜头（图23.3）。塔科夫斯基试图在其影片中尽量避免意识形态意涵，正如他所说的，"影片的

图 23.3 《飞向太空》中当男主角向父亲跪下时，摄影机慢慢后退成一个如上帝俯瞰众生的高视角。

图 23.4 《镜子》剧照：记忆与幻想之谜。

图 23.5 《石榴的颜色》中墓碑的镜头映照着通俗艺术。

影像不是导演所要表达的特定意义的传声筒，而是一滴折射着整体世界的小水滴。"①

塔科夫斯基的艺术世界在他的《镜子》(*The Mirror*)中达到了一种登峰造极的地步。这部极富诗意的影片混合着童年记忆、纪录片段和奇幻的影像。当影片主角用旁白的方式念起他父亲的诗作时，摄影机缓慢地移动着，穿过一个个房间，从一只舐着一摊牛奶的小猫到窗户旁流着眼泪看着外面的雨的母亲。还有一间在飘泼大雨中失火的仓库，一个几乎被野外的狂风吹倒的男子，一个漂浮在空中的女子(图 23.4)等等，都营造出浓郁的影像的诗意。当尼基塔·米哈尔科夫(Nikita Mikhalkvo)导演的主流影片《爱情奴隶》(*Slave of Love*, 1976)享受着世界性成功之时，苏联当局却宣布《镜子》晦涩难懂，因而只给它作了非常狭窄的无利可图的发行。

萨杰·帕拉让诺夫(Sergei Paradzhanov)一直是苏联电影中如何从最个人化走向政治化的最生动的例子。在他的乌克兰故事片《遗逝先人的身影》赢得国际声誉之后，他凭借这一声誉抗议当局对持不同政见者的处理。他因此在 1968 年被控"乌克兰国家主义"而遭逮捕。释放后他调到亚美尼亚电影制片厂，在这里他完

① Andrei Tarkovshy, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blair (London: Faber, 1989), p.110.

图23.6　《石榴的颜色》中诺瓦死去的镜头。

成了《石榴的颜色》(*The Color of Pomegranates*,1969)。尽管这部影片的剧本是根据亚美尼亚诗人塞雅·诺瓦的一生改编而成的,但影片的序幕和开场告诉我们本片不是常规的传记片。影片以严谨的正前取景的长镜头拍摄人物、动物和其他物像(图23.5)。剪辑仅仅被用来连接这些镜头或在静态的肖像镜头中插进突兀的镜头。

影片的场面调度力求表现出塞雅·诺瓦诗意化的意象:浸湿的书本在屋顶上摊开晾晒,地毯流出血似乎被血洗过,纷飞的鸡毛撒落在濒临死亡的诗人身上(图23.6)。虽然帕拉让诺夫的风格迥异于塔科夫斯基,但他们都共同地表现出在岁月流逝的背景中对事物变迁的沉思的意向。

《石榴的颜色》也许是苏联自1920年代以来最具震撼力的实验性影片。虽然它只是一个很短的、经过删改的版本,并且只在1971年获得有限的发行,但也马上就被封存。

因为被禁止拍片,帕拉让诺夫进行了反击,1974年1月,他被指控为同性恋、倒卖失窃艺术品、"煽动自杀",因而被判服苦役多年。

东欧集团的国家中,社会主义现实主义的创作方法要求艺术家为社会服务,或者更直接地说,要为共产党政权服务。东欧诸国的一些重要导演如齐蒂洛瓦、杨素、马卡维耶夫都坚信他们的认识是与某些社会主义立场保持一致的,即或某些立场实际上并不符合要求。然而塔科夫斯基与帕拉让诺夫的诗意电影,则表现出艺术家个人的,独立于集体所需之外的视野。因而,这种高度个人化的电影构成了对苏联正统观点的大胆挑战,同时,这也是对西方个人化的、开放自由的政治理想的一种回应。

第二节　西方的政治电影

1968 年的“布拉格的春天”事件，标志着西方国家社会抗争的高潮，无论在东欧还是在第三世界，年轻人都扮演了重要的角色。到 1966 年，越来越多的学生开始质疑权威并拒斥正统的美国价值观。青年政治中，反对正统苏联意识形态，主张自由的马克思主义的“新左派”受到较为广泛的拥护。甚至那些追求自由性爱、群居生活或摇滚乐的“反文化”的青年文化，情感上也大都与“新左派”有关系。

在当时，受到广泛关注的越南问题、正统左派政党的失误、新殖民主义的威胁，乃至以消费为基础的西方经济，都促使学生质疑他们身处的文化。许多人指控西方社会人为地制造出一种所谓“正常”的生活以压制追求自由和自我管理的动力。其他一些社会运动，塑造了这一时期的激进政治。如美国的黑人权力运动，美国与英国的妇女解放运动，甚至 1960 年代初期逐渐公开的男女同性恋团体，通常也加入到新左派和反文化的阵营中来。

到了 1967 年，所有这些趋势都已经汇合在一起。于是开始了西方社会二战以后长达两年的政治动乱。1968 年，马德里、德国、伦敦、日本都发生了大规模的学生示威游行并与警察发生了冲突。在美国，以哥伦比亚大学、旧金山州立大学、威斯康辛大学等为代表，几乎有 200 多所大学发生了类似的骚乱。4 月，黑人民主运动领袖金恩博士遇刺，6 月，推进温和社会改革的美国总统肯尼迪被刺。年底，武装黑人学生占据了康奈尔大学的建筑，而且有多达 40 万美国学生宣称自己是革命者。

在许多历史学家看来，1968 年 5 月发生在巴黎的“巴黎五月事件”典型地表征了这一时期激进运动的高潮与落潮。事实上，1968 年初，法国的电影文化就已经卷入了政治动乱。戈达尔、雷乃、布列松等著名导演都是五月事件的发起者和推动者。起因于大学生要求大学与社会的改革而与警察发生冲突，5 月 10 日，两万多的示威者在街上垒起石头路障并与冲过来的警察作战。三天后，近 50 万众的学生、工人和专业人士游行穿过巴黎城，表示对学生运动的支持。

但五月事件落潮也很快。戴高乐政府并没有在六月的大选中下台，相反，他大获全胜。戴高乐政府随即开始对激进的左派组织加紧扫荡，生活也就很快恢复平静。

此时，世界范围内的激进左翼运动已不再成规模，随着新左派的思想被整合进主流的社会主义与共产主义政党的思想体系，激进政治运动也逐渐丧失了它的威信。

相应于激进运动的落潮，1960年代末期的武力对抗被一种“微观政治”所取代。左翼活跃分子开始关注一些规模不大的话题：合作社、社区、生态运动等，他们试图通过在体制内的变革而谋求社会变革。

1970年代期间，男女同性恋运动继续生长并进而显示出改变具体生活环境的巨大活力。经过斗争，同性恋团体改变了法律也扭转了人民对同性恋的态度。

同样在此期间，妇女解放运动发展成为女权主义运动。意大利的女权主义者促成了离婚法的开放，北美地区的女权团体则改变了堕胎法。各个国家接连兴起了妇女收容所、诊所、法律服务处、幼儿看护中心和书店等，这些都代表一种另类性质的“女性文化”的形成。

总之，无论是1960年代晚期的武装激进主义，还是1970年代“微观政治”，都从根本上改变了人们的态度。于是，大学与社会的目标问题、西方民主社会里的性歧视与性取向问题等等，都前所未有地成为人们公共意识的一部分。

与这样的政治文化形势相应，电影工作者非常活跃地参与了这一政治化的文化潮流。我们可以发现，从1960年代晚期到1970年代中期有三个广泛的趋势。此间兴起的“社会参与的电影”(Engaged Cinema)毫不妥协地把自己与革命性的社会改革融为一体。它的目的是毫不含糊地宣传，而且它所偏好的电影类型是纪录片。几乎与社会参与电影同时形成的是“政治现代主义”电影。这一倾向源于战后艺术电影、第三世界诸如巴西新兴电影这样的电影潮流，创造出一种融合了左翼政治理想与革新的形式与风格的激进美学。最后，甚至是商业化的剧情片和主流艺术电影都渗透了这一方兴未艾的“政治文化”的踪影。

活动。新闻影片团体一开始时实行“完全民主制”，后来则采用导引委员会(steering-committee system)制度。在这一制度下，每一部影片都要给全体成员放映而且只有在大多数成员都支持的条件下才予以推出。

类似的发展也发生在法国。1968年5月期间，罢工的电影工作者制作了一些16毫米简易制作的、几周之内流转放映的宣传短片。此类影片有时也导致了一些制作群体的形成。例如，随意产生的梅维凯恩(Medvedikine)团体，成员有戈达尔、克利斯·马克等，就在一个偏远的钟表厂拍制了《阶级斗争》(*Class Struggles*, 1969)。戈达尔联合高林成立了“吉加·维尔托夫小组”。马克也成立了规模更大的另外的团体SLON（后又名ISKRA)。其他制作团体也纷纷出现，每一个团体都有自己的意识形态方向。

这些制作群体通常依赖于不同于主流电影的发行和放映模式。马林·卡米兹成立了一家发行公司和一家巴黎影剧院。在美国，“新时代影业公司”和“女性制作电影”发行推广女性主义作品，同时新闻影片组织则发行第三世界国家以及自己制作的影片。荷兰的另类发行网络自由院线也推动了制作群体的建立。其他一些独立发行机构还有比利时的“自由电影”、荷兰的“女性影像”、瑞典的“人民电影”、英国的“他者电影”等。

许多新的电影杂志，如美国的《跳接》(*Jump Cut*)、《女性与电影》(*Women and Film*)、联邦德国的《电影评论》(*Filmkritik*)和《女性与电影》(*frauen und film*)等许多杂志都提倡激进的电影拍制。一些老牌的电影杂志，如美国的《电影人》和法国的《电影笔记》都转向左倾的政治立场，这些杂志都成了有关新电影信息的主要来源。

在美国和英国，女性主义电影率先转向一种聚焦于一些具体议题，而且关注基层问题的制片方向。到1977年，仅在美国就制作了250部之多的女性电影。虽然一些女性主义电影是于1968—1969年期间在纽约新闻影片的赞助之下完成的，但第一部重要影片却是由新闻影片的旧金山分支制作的。这就是《女性的电影》(*The Women's Film*, 1970)，之后才有纽约新闻制作的《珍妮的珍妮》(*Janie, Janie*, 1971)。此间其他女性主义的社会参与影片还有恰克·克莱恩(Chuck Kleik)的《成长的女性》(*Growing Up Fe-*

male,1970）和凯特·米蕾特（Kate Millett）的《三种生活》(*Three Lives*,1970)。英国的女性主义电影由创建于1972年的伦敦女性电影小组所推动，她们经常把女性的关注与劳工问题结合起来。

随着一个国际性的女权主义运动的兴起，对强暴、自卫、家务等问题进行关注的影片也随之结合于对女性历史的探究而不断出现。在美国广为流传的关于家务问题的影片是由"女性劳动历史计划"(Women,Labor History Project）组织制作的《联合女佣》(*Union Maids*,1972）和《为了婴儿与旗帜》(*With Babies and Banners*,1978)等。女性电影摄制的团体同样在法国、意大利、澳大利亚等国家兴起。

总体而言，社会参与的电影工作者采用了1950年代晚期由直接电影纪录片建立的一系列技术和形式。新兴的16毫米轻型摄影机技术、手提录音设备、快速电影胶片等都被用来简便地制作煽动性的影片(而且常常是由一些没有受过正规训练的人来拍摄的)。然而，社会参与的电影工作者总是摒弃里考克所主张的纯粹描述性观察的电影形态。也许在他们看来，直接电影的技巧能够提供证据，然而电影本身作为整体而言在面对它的观众时很可能变得激烈而夸张，具有强烈的修饰性。

典型的社会参与影片把即兴的报道片段与或多或少经过安排的访谈同时带进电影。大多数新闻影片，如《破门而入》(*Break and Enter*,1971）就结合了街头示威的镜头片段和对参加者的采访。有些电影如《你的一些最好的朋友》(*Some of Your Best Friends*)可能极力强调其报道风格，这部影片就为了记录男同性恋者的活动而闯入一个精神病学研讨会。

1970年代期间，社会参与的电影工作者也探索电影采访的技巧。最走极端的是整部影片都以一些讲话的人头组成。这在女性主义电影中形成了所谓"电影肖像"的类型，常用来塑造女性的正面样板性角色。《女性电影》交互剪辑与五位女性关于她们的工作和婚姻生活的访谈，接着是她们在一些女性主义团体碰面的片段。《三种生活》、《成长的女性》、《联合女佣》都通过冗长的特写镜头表现个人对自己经历的讲述。同样的手法也在男女同性恋的"坦白"影片中使用。

在社会参与的电影工作者中，艾密利·迪·安东尼奥(Emile

图23.7　《猪年》中约翰逊巡回演说："我们从来没有听到敌意的声音，我们从来没有握过敌意的手。"

De Antonio）是一位不断获得市场肯定的导演。他的第一部电影《秩序的观点》(*Point of Order*, 1963)，全面展示对参议员麦肯锡的调查听证会。本片主要展现出主流似的新闻影片镜头，但具有政治批判性。《仓促判断》(*Rush to Judgment*, 1966)是一部关于约翰·肯尼迪谋杀案的多种分析及见解的短片，采用了访谈片段与编辑手法混合的方式。

安东尼奥致力于"激进地提取丑闻"，这使得他在影片中常常使用一些原本使用时可能会引起极大争议的新闻片段。《猪年》(*In the Year of the Pig*, 1969)是一部分析越战历史的影片，从电视毛片镜头中采用了一些过于恐怖、过于令人难堪而无法播出的镜头。《猪年》借助于丰富多样的技巧使它成为一个成功的个案。在影片幻觉般的开场中，在短暂的几乎是潜意识的战斗和农民痛苦的影像后，插入一个全黑的画面并随之伴随着战斗机和直升机的嗡嗡声，一种阴冷肃杀之气油然而生。接下来影片通过更为抽象的方式来表达论点，把专家和目击者的见证与一些演讲、典礼、战斗和越南生活的片断并列穿插在一起。

安东尼奥通过剪辑，使一个访谈与另一个访谈产生矛盾，并且用相反的证据从根本上颠覆官方说法。虽然影片中并未出现类似于上帝的全知式旁白，但是受访者的评论却成为了影像的画外音(图23.7)。

《猪年》在校园和一些剧院场所获得了大批观众。他的《工厂：白色喜剧》(*Millhouse: A White Comedy*, 1971)也同样广受欢迎。在这部影片中，安东尼奥运用编辑式的技巧讽刺尼克松。

二　政治现代主义

为了寻求激发观众的政治反思意向或行为，社会参与的电影工作者采用了直接电影的技术和左派纪录片的传统。其他先锋性的电影工作者则探索现代主义的传统。这些导演把激进的政治主题和题材与偏激的美学形式结合起来，把巴西新兴电影和古巴革

命电影所产生的冲击力又向前推进了一步。这就是我们所谓的“政治现代主义潮流”。

政治现代主义者从1920年代的苏联蒙太奇电影汲取灵感的源泉，爱森斯坦、维尔托夫成为他们政治意识与形式创新的榜样。马克思主义剧作家布莱希特(Bertolt Brecht)的影响更是广泛深远。此外，许多激进的电影工作者试图超越战后艺术电影。因为这些战后艺术电影的技巧已经变得非常普遍，它们的温和的自由主义立场也显得他们仅仅是改良主义者而非革命者。与此相反，激进的政治现代主义的导演则会在极端批评的名义下逆转影片主人公的主体性、反省性和暧昧性。

在这一政治现代主义潮流的前列是戈达尔和大岛渚。

在五月事件之前，戈达尔已经在现代主义美学中融入了政治性批判的主题。他的电影呈现出对法国生活的一种近乎社会学式的检索，同时夹带着对美国外交政策的严厉的攻击，如《男性与女性》(*Masculin-Feminine*，1966)、《我略知她一二》(*Two or Three Things I Know about Her*，1967)。在《中国姑娘》(*The Chinese Girl*，1967)中，那个马克思主义的读书会，后来变成了一个恐怖组织。《周末》(*Weekend*，1967)则呈现了沉沦于贪欲、谋杀和可怕的性欲的资产阶级被一支荒谬的游击小队征服的故事，与这个故事的叙述的同时，第三世界的移民们正伺机等待暴乱。随着1968年动乱的爆发，戈达尔把他的精力转向一种更为严肃也更为理智的政治现代主义的创作。

五月事件期间，他制作了几部宣传性的影片，都是一些由示威片段以及在上面有潦草签字的照片组成的短片(图23.8)。他的1968年的一些作品经常把这些材料与探讨政治立场的人物对话交替使用。如《快乐的知识》(*Joyful Wisdom*，1968)中处于一片漆黑中的一个年轻男子和一个年轻女子，在《普通一片》(*A Film Like the Others*，1968)中的一群工人和学生(我们几乎无法透过高挑玻璃辨识出他们)。电影《一加一》(*One Plus One*，又名

图23.8 《普通一片》中戈达尔巧妙地运用一个广告影像，然后再由自己涂鸦式的评语攻击之。

《同情魔鬼》*Sympathy for the Devil*,1968）通过对滚石乐队(Rolling Stone）的排演情景和演出场面的并列来描绘政治高压和黑人革命。在此之后，戈达尔与年轻的共产主义者让-皮埃尔·高兰(Jean-Pierre Gorin）一道，成立了吉加-维尔托夫小组。

这个组织集中代表了自身作为政治现代主义的特点，它宣称不仅要与政治高压对抗，而且还要反对资产阶级的再现论。戈达尔否定了自己以前的作品，而转向毛泽东主义并且支持第三世界的革命。由于他的名声足以保障募集到通常是来自欧洲电视台的资金，吉加-维尔托夫小组很快就生产出一批影片。其中著名的有《英国之声》(*British Sound*,1969)《东风》(*Wind from the East*,1969)《战斗在意大利》(*Struggles in the Italy*,1969)《弗拉基米尔与罗莎》(*Vladimir and Rosa*,1970)。这个团体在戈达尔遭受严重车祸之后解散了，但是戈达尔复原之后，又与高兰合作完成了《一切顺利》(*Everything's Fine*)和《给珍的信》(*Letter to Jane*,1972)这两部与早些时候的作品不无关系的影片。

吉加-维尔托夫小组的每一部影片都是由不同的材料聚合而成的。影片常常把直接的电影片段(街头场面、劳动场景、对话）与字幕，把高度风格化的戏剧性场面与直接对着镜头讲述等并列在一起(图23.9)。在戈达尔的早期作品中，这些材料虽然肆意干扰着叙事，但故事的连贯性仍然隐约可见，而吉加-维尔托夫小组的作品则大多完全没有故事性。静止的照片与空洞的画面的快速剪辑，与一些不是完全静止就是平缓地向右或向左移动的长镜头交替出现。就音响而言，则大量出现朗读马克思或毛泽东语录或是劝导观众批评电影中的影像的声音。影片中的嘈杂声——比如《英国之声》中通过一个冗长的推镜头所表现的汽车生产线——都同样骚扰着观众。这些无法用娱乐片和参与社会的纪录片来解释的电影，把现代主义的目标引向一个磨损、擦伤、耗尽的极端(an abrasive extreme)。

图23.9　《战斗在意大利》中一个为政治批评服务的戈达尔式的扁平空间镜头。

《一切顺利》则从这种令人生畏的极端回撤，而代之以布莱希特的“烹调”概念——即采取

Elsewhere，1976）又回归到吉加-维尔托夫小组时期作品的聚合形式，与此同时戈达尔与蜜维尔用旁白评论巴勒斯坦解放运动，并讨论影像与声音的再现（图23.11）。有几部戈达尔-蜜维尔的影片则运用了一些录像带的影像，这表现出更为变化多样的有关影像与声音、文字的并列方式。

1967至1976年期间的批评家基本达成的共识是，戈达尔以非常个人化的方式呈现了政治现代主义，创造了一种无论在形式上还是意识形态上均具探索性的电影风格。

日本导演大岛渚的作品，不像戈达尔的作品那样容易见到，但在激烈程度与挑战性上却毫不逊色。

日本新浪潮的电影工作者们在1950年代后期开始创作政治批判电影。十年之后，大岛渚与其他导演开始记录并支持当时反对越战、教育政策、恢复美日安保条约等社会风潮。大岛渚拍摄了几部关于学生政治运动的影片，著名的有《新宿的小偷日记》（*Diary of a Shinjuku Thief*，1968）和《东京战后密话》（*He Died after the War*，1970）。他还转而关注韩国的社会问题（如《绞刑》*Death by Hanging*和《酒鬼归来》*Three Resurrected Drunkards*，都摄于1968年），并关注在日本统治之下，承受歧视的琉球人问题（如《夏日一少女》*Dear Summer Sister*）。

大岛渚也不懈地探索现代主义的断裂与间离的技巧。他开始对重复的策略特别感兴趣，他从不同的角度重复表现一些行为或片段而不提供任何绝对的真实性和准确性。《酒鬼归来》在放映20分钟以后，电影又重新开始，让人觉得好像是放映员拿错了片卷。然后影片继续重复每一个镜头，直到后来才慢慢地有所变化。这样的策略使得三个日本学生"变成"了韩国人。在《东京战后密话》中，一名激进的学生原木试图解开一个朋友留下来的影片之谜，当他寻访他的朋友的电影摄制地时，它发现每一个地点都会引发暴行。

重复表现，也是《绞刑》这部根据真实的案例而拍摄成的影片的中心策略。R是一个被控强奸与谋杀的韩国青年，即将被处于绞刑。为了让他认罪，警察和当局上演了一台精心模拟的犯罪现场表演，甚至为此而（可能）害死了一名无辜的受害者。R也在这种情况下，"因为所有的R的原因"而承认了他的罪行。这部影片

图 23.12 《绞刑》剧照。在一个抽象、纯净的背景中，R即将被处死。

风格化的布景（图 23.12）和怪异的喜剧色彩强调了它的中心思想：韩国人作为被压迫的少数族类，死刑作为政治控制的手段，以及性爱谋杀作为社会压迫所导致的必然结果。

与戈达尔不同，大岛渚在拍摄诸如《酒鬼归来》、《绞刑》这样的极富实验性的影片之外，也交替地拍摄如《少年》（*Boy*）这样的易于理解的影片。《少年》描述了一对夫妇为了生存竟把他们的孩子推到交通要道以制造事故来获取赔偿。《仪式》（*Ceremonies*，1971）同样以相当传统的方式表现常见的大岛渚电影的主题——社会是怎样扭曲年轻人的性驱力的。这部电影表现一个在贪婪父亲统治之下的家庭的内部发生权力与性欲的纠葛。在这个家庭中，亲戚们只有在举办仪式和婚礼时才见面。大岛渚在这部电影中表现出来的关于日本家族制度充满剥削、乱伦和罪恶的观点对小津安二郎影片中所表现的宁静的家庭生活形成了一种批评。

如上所述，戈达尔与大岛渚的作品都是我们所论述的“政治现代主义”的最佳例证。但他们的作品并未穷尽政治现代主义潮流里的其他倾向。至少还有四种其他取向，即拼贴建构、幻想和寓言、神话与历史的风格化表现以及极限主义。

拼贴建构 作为一种经典性的现代主义策略，拼贴建构源于立体主义绘画。更为广泛地说，拼贴电影是把那些并无本质联系的片段聚合在一起。不同于好莱坞电影里对资料的运用即力图使得镜头与资料的连接显得自然甚至不易察觉，现代主义电影工作者则强调影像与声音之间的不协调，从而迫使观众进行跳跃式的想像。1960 年代末期以来，许多电影工作者都运用这种策略来探索政治批判主题的表达。

致力于虚构的叙事性情节剧创作的激进电影工作者大多在一种线性模式中运用这种拼贴原则。此类电影先设置一个故事叙

图 23.13 – 图 23.18 《红色赞美诗》剧照。摄影机从妇女肩上的鸽子左摇至军人手中的枪，画面闪入，一个歌手从后景游唱而来，摄影机跟他走向一群农民，农民包围着军人，妇女引诱军人跳舞。

与 1960 年代末期近乎类同的。

与此相似，帕索里尼不停地从他改编自经典神话和当代历史的作品中发展出一种嘲弄式的政治批评。

在《梅黛雅》(*Medea*, 1969)中，处于戴假面具的唱诗班和左倾的摇滚乐之间的女主角具象化地隐喻了殖民主义与它所统治的人民之间的冲突。帕索里尼的最后一部影片《索多姆的一百二十日》(*Salò, or the 120 Days of Sodom*, 1975) 通过萨迪侯爵的故事，把意大利法西斯主义的末日舞台化为一个壮观的场面表现出来。在这里，帕索里尼用了“混杂”或拼贴的技巧。他在一个古典的构图中拍摄残骸断肢和性攻击行为，并把这些镜头置于奥夫(Orff)

的音乐《卡米纳·伯拉纳》(*Carmina Burana*)的旋律中。

匈牙利电影导演杨索对历史题材的处理，也变得愈发具有明显的"超现实"风格。在这一阶段，他开始创作一些混杂着过去、现在与未来的事件的政治寓言。他把对权力的检索，扩展到整个西方历史。其中包括匈奴王阿提拉的弑兄（《技巧与仪式》*Technique and Rite*，1971）、推翻凯撒大帝的阴谋（《罗马希望恺撒归来》*Rome Wants Another Caesar*，1973）、厄勒克特拉与俄底修斯之间传奇性的斗争（《亲爱的厄勒克特拉》*For Elektra*，1974）等。这些影片都通过精心设计的舞美和长镜头拍摄表现出仪式典礼化的对话和场景。许多影评者公认的代表作品《红色赞美诗》(*Red Psalm*，1971）把一些一般化的趋向与国家元素以及一种更为个人化的象征主义综合平衡在一起。尽管影片并未道明所发生的具体事件或时期，但它描述了匈牙利农民反抗地主与士兵的斗争。随着一个伸缩、横摇的推镜头的展开，受害者与被压迫者仿佛漂浮着穿过一个抽象的、时而扩展时而又收缩的空间（图23.13-23.18）。影片以一个农妇抓着一只和平鸽开场而以这个妇女挥舞着来复枪收尾——这使得《红色赞美诗》成为革命的象征。在影片中，死去的受害者会死而复活，复活时则戴着大红花。这一切，都使得《红色赞美诗》成为一部再现政治现代主义艺术革命传统之风采的华美诗章，这一传统是布莱希特与现代主义艺术电影结合而形成的。

对历史与神话的风格化的表现也体现在希腊导演安哲鲁普洛斯(Angeloponlos)的探索中。受沟口健二、安东尼奥尼、德莱叶等人的影响，安哲鲁普洛斯在希腊军人独裁的1960年代末期开始他的电影生涯。他的第一部电影长片《恢复本来面目》(*Reconstruction*，1970)通过倒叙打乱对一桩谋杀案的调查，并由此重新安排现在与过去，这种技法在当时已经被人习以为常。但是，影片中对于人物关系很少交代的神秘对话，以及摄影机对固定构图和静态物象的专注，都使得这部电影似乎具有一种非戏剧化的风格（即使用艺术电影的标准去衡量）。

安哲鲁普洛斯同样借对自己国家历史的探索来为当下的政治问题服务。即使在军人政府的电影检查制度之下，他的《1936年的日子》(*Days of '36*，1972)还是颇为大胆地讲述了一个激进

图 23.19 穿越于历史之间，在偏远小镇演出古典剧作的巡回艺人，成了希腊文化的先知。

的工会领袖被谋杀之后，而政府是如何为刺客提供保护的故事。于是，这部以长镜头和 360 度摇移运动镜头拍摄的影片成为一个关于政治压迫的寓言。在同样的高压政策之下，安哲鲁普洛斯拍摄完成《巡回剧团》(*The Traveling Players*,1975)。这部长达四个小时的电影全景式地展现了 1939—1952 年期间发生的希腊政治骚乱事件。在以后的几年里，电影中所表现的剧团一再排演这部对瞬息万变的政治形势进行评论的神话般的剧作。与《恢复本来面目》一样，安哲鲁普洛斯重新安排时间顺序，但他在这部影片中在一个镜头之内融合了几个不同的历史时期。影片中的独白和表演以及他的长镜头拍摄，营造出一种反幻觉效果。这种追求是与 1970 年代早期布莱希特理论的阐释相一致的(图 23.19)。

极限主义 安哲鲁普洛斯的技巧所展现出来的影像空间显示出他已经靠近 1968 年以后出现的政治现代主义的又一趋向。这一趋向的电影工作者追求一种极限主义的策略，即在稀疏的情节叙述中，生发出一种严格的克制的风格。这种倾向可以以此一时期最具影响力的女导演阿克曼(Chantal Akerman)的作品为绝佳的例证。

阿克曼的极限主义与其说是源于欧洲，不如说是因为接触了美国后现代画家安迪·沃霍尔 (Warhol) 的作品以及北美地区的"结构式"电影而受到启发的结果。她的《我、你、他、她》(*Je,tu,il,elle*,1974) 是一部以长镜头拍摄的表现有关性别对立的剧情淡化的影片。她最有影响的作品是《珍妮·戴尔曼、商港路 23 号，1080、布鲁塞尔》(*Jeanne Dielman,23,Quai du commerce,1080 Brux-*

elles,1975,这个标题正是影片主人公的名字和她在布鲁塞尔的住址)。

在这部长达225分钟的影片中,阿克曼呈现了一个在自己家中接客做妓女的家庭主妇三天中的家务生活。影片的前半部分用一种就像珍妮料理自己的家务般精确而仔细的风格表现珍妮的生活。低位摄影的摄影机,聚焦于一条走廊或穿过一张餐桌,事无巨细地记录着穿戴、洗盘、向顾客致意、烧制肉排等生活琐事。然而,在一个客人的造访之后,珍妮的有规律的日常生活神奇地被打破了,她也开始不断的出错。最后,她杀死了一名客人,然后走到餐桌旁坐下——这几乎是我们在影片中惟一所见的她放松的时刻。

《珍妮·戴尔曼》是现代主义潮流中女性主义电影的里程碑。通过把情节发展放慢到几乎凝固不动,阿克曼迫使观众注意那些在主流影片中被忽略的空间间隔和家居空间。就某种程度而言,珍妮·戴尔曼几乎实现了新现实主义者柴伐梯尼关于记录一个普通人八小时生活的梦想。这部电影也可视作影片《风烛泪》中表现那个女佣醒来起床片段的一个延伸。然而,阿克曼把家居生活处理成隐含有性压迫和经济剥削的含义:家务是女人的工作,卖淫也是。

阿克曼的极限主义风格,会让人联想到布列松、小津安二郎、沟口健二和实验电影。然而她采用这种空间表现的技巧是为了政治批判的目的。静止的机位、直线的低位的构图使得观众在"间离"剧情的同时,赋予家庭琐事以美学光辉和社会的尊严(图23.20)。

虽然政治现代主义潮流有着多种不同趋向,但到1970年代中期这一潮流就明显衰弱了——至少就35厘米的电影拍制而

图23.20 《珍妮·戴尔曼》中通过用长镜头使日常家务变得陌生化。

言。此后的电影虽然对神话与历史的探索仍在持续，拼贴和超现实幻想则几近消亡。极限主义也调整态势，在形式上不再具有过于激进的目的。而因为左翼立场的逐渐融入主流政治，那些激进的电影制作团体更是难以为继。大岛渚在1973年解散了他的Sozosha公司，一年之后，戈达尔和高林的吉加-维尔托夫小组也告终结。围绕着(Makavejev)的《甜蜜电影》(*Sweet Movie*)和大岛渚的《感官王国》(*In the Realm of the Senses*)所引发的丑闻，是由于它们的性内容而非现代主义的技巧或政治立场。

戈达尔以一部《人人为自己》(*Every Man for Himself*)宣告自己重新回到易于接受的剧情片。到了1970年代末期，绝大多数政治现代主义的导演们都在拍摄较少激进，且也不太具有先锋实验性的电影作品。

三　主流电影和艺术电影的政治化

1960年代与1970年代期间，欧洲和亚洲的主流电影在相当程度上都政治化了。在意大利，导演们更热衷于反思法西斯的过去，甚至典型意大利式的西部片也变得具有党派色彩。如拍于1972年的沙吉奥·李昂尼(Sergio Leone)的《革命怪客》(*Duck, You Sucker!*)就是如此。瑞典的鲍·维德伯格(Bo Widberger)拍制了关注劳工纠纷的影片《爱德兰31号》(*Adalen 31*, 1969)。在日本，若松孝二(Koji Wakamitsu)的"粉红色电影"成为对性压迫和恐怖主义的近乎迷狂的探究之作。英国的《血腥的星期天》(*Sunday, Bloody Sunday*, 1971)则在一部家庭通俗情节剧中加入男性同性恋的内容。

混合了左翼政治倾向和经典剧情影片的故事叙述而又取得极大的商业性成功的是一种所谓"政治恐怖片"的电影类型。这类影片的情节往往建立在对一个或者实有其名或者隐约含糊地掩饰的真实的官方丑闻的调查之上。此类"政治恐怖片"为观众提供了类似于侦探片的兴奋刺激以及通过揭露真相所带来的震惊。一些大牌明星的出演又进一步确保了大量的观众群。

政治恐怖片由弗朗西斯科·罗西在《萨尔瓦托莱·朱利亚诺》(*Salvatore Giuliano*, 1961)一片中首开风气，并继续在《马太伊案件》(*The Mattei Affair*, 1972)、《幸运的卢恰诺》(*Lucky Luciano*,

图23.21　《马太伊案件》中的纪录片手法。

图23.22　《Z》中，便携式摄影机一直尾随着企图暗杀Z的右翼分子。

1974)、《精彩的尸体》(*Exquisite Corpses*,1975) 等片中进行探索。罗西的影片常常交互剪辑着对过去已发生的关键事件的探究和新闻短片、日期、解释性字幕等（均属纪录电影常用的手法，图23.21)。虽然这种类型几乎纯属男性导演的地盘，但娜汀·特伦蒂娜(Nadine Trintigant)的《知的权利》(*Right to Know*,1973)却是一部女性导演执导的称得上是探讨警察与极右人士如何狼狈为奸的政治恐怖片。政治恐怖片最著名的代表性导演是科斯塔·加夫拉斯(Costa-Gavras)。加夫拉斯是一位法籍希腊人，他以《卧铺车谋杀案》(*The Sleeping Car Murder*,1965)开始作为一个政治恐怖片导演步人影坛，之后更以1969年《Z》而在此一时期的政治恐怖片领域声誉鹊起，广为人知。

“任何与实际事件、生存或死亡的人的相似，都不是一种巧合，而是有意为之。”这具有加夫拉斯和剧作者乔治·桑普伦(Jorge Semprun)共同署名的影片《Z》的开场白字幕宣告了政治纲领的诞生。这部电影重述了关于希腊独裁军人政府谋杀一个声望很高的持不同政见者的事件。调查此事件的文字官员是一个政治中间派，他因试图揭露右翼势力的阴谋，也遭到谋杀。到了1969年，许多电影新技巧如瞬间的闪回倒叙、慢动作、定格、手提摄影等(图23.22)，都已经变得浅显易懂，加夫拉斯正是用这些技法营造出悬疑和动感极强的枪战场面。影星伊维斯·蒙塔得(Yves Montand)的出演也进一步奠定了本片的国际性声誉。

加夫拉斯借着又推出了重述战后捷克斯洛伐克政治清洗事件的《大供认》(*The Confession*,1970)，攻击美国企图颠覆乌拉圭图帕玛拉游击队的《危局之邦》(*State of Siege*,1973)，以及揭露法国在二战期间与德国同流合污事件的《特别部门》(*Special Section*,1975)等影片。这些影片一般都以一桩调查行动为载体，但来自各

图 23.23 《帕斯卡·杜亚特》中西班牙的农民生活，成为孕育政治暴动的温床。

图 23.24 《七美人》中的街头无赖在监狱中乞求稍舒适一点的待遇。

个政治派别的批评者都纷纷挑剔职责影片的过多的动作性和过重的悬疑气氛以及片中代表的英雄或歹徒的性格塑造方面的缺陷。加夫拉斯的答复是只有在主流影片的程式之中运作才能把更多的新信息传达给更多的观众。他拒绝放慢节奏，也摒弃政治现代主义所要求的知识化和书卷气。他曾说过："通常一般的大众并没有经过足够的训练使他们在放映影片时能对一部影片有所反思。他们已经习惯于美国电影的快节奏，而我也承认我对这种快节奏感到亲切。事实上，观众只有在看完电影之后才能对之真正有所反思或者有所拒绝。"[①]二十余年来，加夫拉斯一直都保持了政治恐怖片的领袖地位，他还导演了《失踪》(*Missing*，1982)、《背叛》(*Brtrayed*，1988)《父女情》(*Music Box*，1989)等影片。

其他类型的影片也成为政治的载体。路易·马勒的古装通俗剧《拉孔布·吕西安》(*Lacombe Lucien*，1974，法国)表现一个青年农民被法西斯政治下水诱骗的故事，而在理查多·弗朗格科(Ricardo Franco)更为省略跳跃的影片《帕斯卡·杜亚特》(*Pascal Duarte*，西班牙，1975)中，他追踪了一个同样有不良倾向的青年如何在西班牙内战期间成为一个叛乱分子(图 23.23)。这部影片表明，喜剧也吸收了左翼主题。在法国，戴安娜·库利斯(Diane Kury)执导了广受欢迎的《戴博罗·曼提》(*Diabolo Menthe*，1977)，这部影片是对 1968 年事件以后年轻人生活之亲切动人的描绘。两年以后，又执导了以巴黎五月事件为背景的《汽油弹》(*Cocktail Molotov*)。政治主题也同样为意大利喜剧所采用。最著名的如林娜·沃特穆勒(Lina Wertmuller)的《咪咪的诱惑》(*The Seduction of Mimi*，1972)、《爱情与无序》(*Love and Anarchy*，1973)、《一扫而空》(*Swept Away*，1974)等影片。她的《七美人》(*Seven Beauties*，1976)一片对意大利式的大男子主义提出了尖锐的批评，展现了一个曾经不可一世的

① 引自 John J.Michalczky, *Costa-Gavras: The Political Fiction Film* (Philadelphia: Art Alliance Press, 1984), p.46.

无赖为了求生存如何在纳粹集中营里委曲求全(图23.24)。

马尔科·费雷利(Marco Ferreri)的怪异风格的喜剧呈现出一种更为冷酷低沉而莫测高深的态度。《迪林格死了》(*Dillinger Is Dead*,1969)通过对一个商人回家、做饭、看家庭电影等日常生活直至谋杀他的妻子之过程的观察，营造出浓郁的悬疑气氛。在这部称得上阿克曼影片《珍妮·戴尔曼》的男性翻版的影片中，通过对这个丈夫生活习惯的细腻描绘揭示了他精神世界的卑俗渺小(图23.25)。在费雷利的《饕餮之徒》(*The Big Blowout*,1973)中，一批商人几乎是以暴饮暴食和通奸乱伦的方式一天一天地"自杀"。

图23.25　《迪林格死了》中丈夫在电影中做了一个虚幻的游戏姿势。

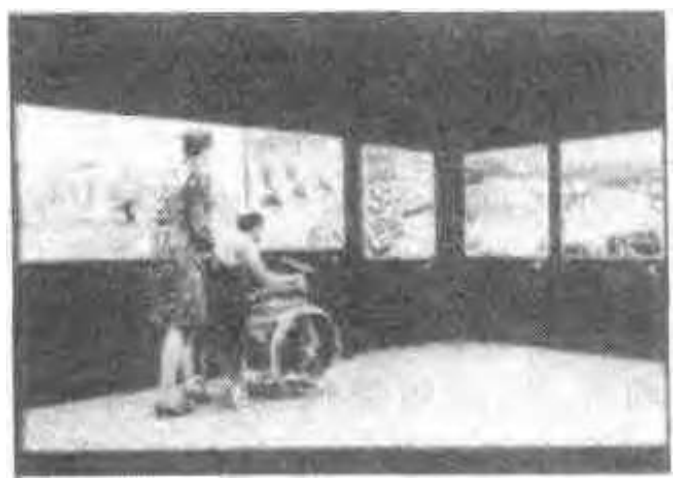


图23.26　《怡乐园》中上层阶级想像性的生活遭到攻击。

除了这些主要从事主流剧情影片创作的电影工作者之外，一些隶属于艺术电影圈的导演也同样受到本时期政治气氛的影响。许多素有建树的导演尽力避免布莱希特式的极端的疏离和风格化，而仍然继续着战后现代主义的传统，同时结合进政治性题材。例如西班牙导演卡洛斯·绍拉，他早就曾经执导过《狩猎》(*The Hunt*)这样的攻击西班牙的大男子主义和尚武之气的作品，《怡乐园》(*The Garden of Delights*,1970)也采取了更为布努埃尔化的风格，以表现一个生活在幻想和现实中间邪恶的统治阶级(图23.26)。

林赛·安德森的《假如……》(*If...*,1968)对围剿厨房水槽电影的英国社会提出了强烈的批评。在一个中上阶层子弟就读的男校里，四个激进学生对学校当局压迫的反抗成为社会革命的一个缩影。《假如……》采用了哥达尔式的以插卡字幕介绍重要片段的技法，另外影片使用的彩色与黑白片段交替的做法(即或这样做仅仅是出于经济问题的必要考虑)，都营造了一种布莱希特式的间离效果。在最后一场戏中，孩子们从屋顶向人群开枪的镜头，则

座》(*Under the Sign of Scorpio*,1968)、《圣米凯莱有过一只公鸡》(*St.Michael Had a Cock*,1971)、《阿隆桑芳》(*Allonsanfan*,1974)中均采用一个平民主义者的立场讲述意大利的革命历史。他们第一部取得国际性成功的影片是《我主我父》(*Padre Padrone*,1977),影片讲述的是关于一个目不识丁的牧童通过对父亲的倔强的叛逆而成为一个语言学专家的故事。电影开场于这个自传的原作者一边削着一根树枝一边介绍故事。接着,他还把削成的拐杖递给饰演父亲的演员,又走进教室找到他的儿子,至此虚构的故事才真正开始。这个开场除了引人布莱希特式的间离效果之外,还提示我们:现在已经长大了的儿子,又认识到即使是青春可以重来自己能完全主宰自己的青春的话,严厉的权威也是有必要的。这其实反映了一种回归保守主义的立场。

关注女性关注的话题,这给了女性艺术电影导演们以新的有力推动。匈牙利导演驼美斯萨洛斯(Marta Meszaros)在1960年代曾出过几部电影短片。她的处女作是《女孩》(*The Girl*,又译《过去的日子》,1968),随后又一连创作了几部片子,著名的有《自由呼吸》(*Riddance*,1973)、《收养》(*Adoption*,1975,获得柏林国际电影节最佳影片金熊奖)、《九个月》(*Nine Months*,1976)等。驼美斯萨洛斯的影片通过对一种人与人之间亲密关系的剖析,力图在关注女性表达与剖析社会势力的制约(尤其是阶级结构)之间保持一种平衡。总而言之,她的影片以戏剧化的创作表现了极为广阔的女性生活经验,从求学、约会、婚姻到工作、生儿育女、家庭生活等等。他尤其专注于探讨母女关系。她的影片风格强调并在一定程度上融合了现实主义的客观冷静与创作者的主观评论,这两种不同的创作倾向往往都通过影片女主角身体特写镜头的变化而表现出来。她在《收养》一片中设计的一个片断,就是通过一个正在工厂工作的女性的双手而营造出整场戏的。

艾格尼·瓦妲(Agnes Varda)自1950年代早期就开始执导影片,尽管她的成名是随着新浪潮的崛起而开始的。她在左翼电影圈非常活跃,拍摄过关于黑豹党(Black Panthers)的短片,参与了集体制作影片《远离越南》(*Far from Vietnam*,1967)。在导演了一部歌颂美国反文化浪潮的格调轻松之作《狮子之爱》(*Lions Love*,1969)之后,瓦妲导演了几部电影短片,接着又执导了一部剧情长

篇《天壤之别》(*One Sings, The Other Doesn't*, 1976)。如同许多1970年代中期具有政治倾向的电影,《天壤之别》以过去的十年为题材和背景,并通过追溯两个女性自1962到1974年之间的友谊历程来表现。因为试图从她的自由女性主义的观点表达对堕胎和生育问题的密切关注,瓦妲有意识地要让这部影片面向最广大的观众群。她曾在接受访谈时说过,"在法国,已经有大约35万人看过我们的电影……即或这部电影所蕴含的思想和女性主义观点仅只达到了一些更为激进的电影的一半或三分之二,但我们却使得更多的人去思考了——而且不是往错误的方向去思考。"[①]

1960年代初期和1970年代早期,一批新的女性导演浮现于艺术电影领域。法国的奈丽·凯普兰(Nelly Kaplan)自1954年起就曾担任阿贝尔·冈斯(Abel Gance)的助理导演,1969年执导了她的第一部剧情片《海盗的未婚妻》(*Pirate's Fiancée*,又名《好奇的女孩》*A Very Curious Girl*),描述了一个受尽当地男人欺压的年轻乡村妇女,最后用偷录的亲密录音带来敲诈那些男人。莉莉安娜·狄·卡玛蒂(Liliane de Kermadec)的《阿洛丝》(*Aloïse*, 1974)讲述了一个因反对一次世界大战而遭监禁的女子的故事。本片也促成了饰演女主角的伊莎贝尔·胡珀特(Isabelle Huppert)开始她的导演生涯。此外还有几个法国女影星也转而尝试导演,著名的有戴安娜·库莉斯(Diane Kurys)、安娜·卡丽娜(Anna Karina)、珍妮·梦洛(Jeanne Moreau)等。在这之中,有些女导演特别关注女性主义话题,而另一些女导演则处理扩大了的政治主题,包括"日常生活的政治学"。

总而言之,主流电影和艺术电影都因1968年之后时代政治文化的影响而有所调整并最终达成适应。一些经典的叙述程式(特别是表现在政治恐怖片和喜剧片中)都吸收了若干政治的主题和题材。艺术电影的导演们从极端的政治现代主义的试验之中后撤,但仍然以微观政治学和多元文化作为他们厚实丰蕴的主题。比如坦纳(Tanner)就自称是一个在商业电影拍制圈中的"边缘人",她的话代表了许多导演的观点:"我的立场虽并不是激进如哥达尔,但是也试图迫使商业体制为其外面的世界经验打开接纳的大门。"在西方世界,随着激进的政治现代主义在1970年代未离开了35厘米的电影制作领域,许多具有政治倾向的剧情电

①Ruth McCormick "One Sings, the Other Doesn't: An Interview with Agnes Varda," *Cineaste* 8,3 (1978): 28.

影的生产都在经典的或艺术电影的叙述程式的范围内从事创作。政治现代主义的电影创作则在16厘米电影的实验中生存了更长的一段时间。

四　联邦德国新电影与政治的派系

成型于1970年代初期的术语"联邦德国新电影"(New German Cinema),系指一个相较于近几十年来大多数新兴电影都更为无定形无组织的松散团体。这个标签涵盖了一些有着各自不同的追求目标的电影工作者。事实上有些导演并未拍摄政治批判电影。然而那些采取左派立场的电影拍制鲜明地表现出1960年代末及此后的电影趋势。而这一趋势大致以"联邦德国新电影"作为代表。

1962年的奥伯豪森宣言,激发了一些社会批评电影的拍制,尤其是一些为电视播映而拍制的影片,但是直到1968年以后,才有一些柏林电影和电视学院(Institute of Film and Television)的左翼学生拍制了一系列旨在面向工人阶级观众,具有社会参与性的纪录片和剧情电影。更加雄心勃勃的是"柏林学派"(Berlin School)的电影,这些电影聚焦于劳动阶级的生活,是对20年代晚期德国无产阶级电影的一种回应。女性主义者海尔加·芮德梅斯特拒斥柏林学派理想化的写实主义倾向,其影片专门记录工人阶级的家庭生活,著名的如《购得的梦想》(*The Purchased Dream*,1977),是由对一个家庭所拍摄的4小时超8厘米的资料影片编辑而成的。

政治现代主义还是德国新电影中的一股强劲势力。1968年的政治波动及其政治文化,强化了由剧作家彼得·威斯(Pater Weiss)和罗夫·赫查兹(Rolf Hochhuth)所实践的布莱希特式的记录戏剧。在电影领域,政治现代主义继续着1960年代早期以来德国新一代电影(Young German Film)所奠定的社会批评的主题意向,然而,呼应着反文化和新左派等思潮的兴起,他们也赋予其影片更为锐利的锋芒。

亚历山大·克鲁格,是德国新一代电影有力的推动者,其创作典型地代表了政治现代主义电影中的拼贴化的趋势。其电影常常通过交互剪辑虚构片段、纪录片、手写字幕和其他材料的手法,继续着其《告别昨天》(*Yesterday Girl*)的策略,即挑战电影欣赏程

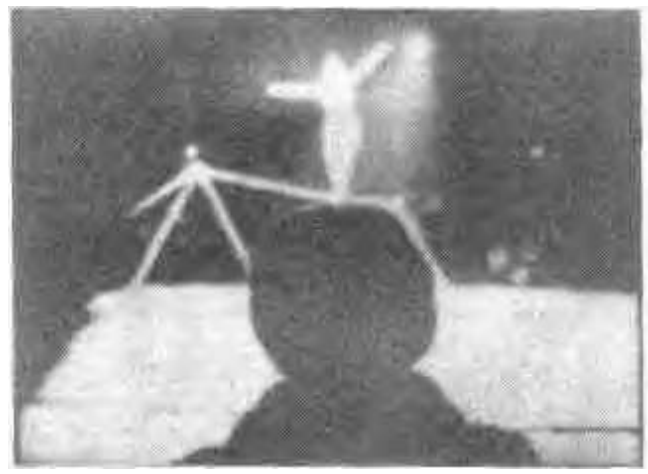


图23.28　《顶尖高手的艺术家困惑》中一个马戏团的杂技旋转出现在兰尼的头脑中，致谢克鲁格的设计。

式，强迫观众直接面对“幻觉得以在此生发”的“断裂”，这正如他所阐述的电影观，“电影是在观众的脑海里形成的，而并不是一个存在在银幕上的自足的艺术作品”。[①]克鲁格希望这一反文化的开放的潮流将会使电影成为不预先设定信息的，而是更有利于电影工作者和观众进行动态的对话的基础。

《顶尖高手的艺术家困惑》(*Artists at the Top of the Big Top: Perplexed*,1968)是针对激进学生在柏林国际电影节上向克鲁格投掷鸡蛋并且指责他为精英分子的回应之作。影片中的兰尼·佩克特试图创造一个新式马戏团，但这一企图在影片的进程中总是被一些杂七杂八的电影材料所干扰或打断，这些东西包括新闻照片、新闻影片、从爱森斯坦的《十月》中剪下的镜头、彩色资料片段，以及关于德国只有通过“悲悼的工作”才能与其纳粹历史达成妥协的当下思潮的一些参考说明或论证等等。兰尼想像中的马戏团始终没有实现，而兰尼却像一个电视制作人一样紧张工作(图23.28)。《顶尖高手的艺术家困惑》以其开放式的文本意义，表现了乌托邦式的政治改革的艰难，并主张，只有通过“穿越体制的长征”——在影片中“体制”意指现存的媒体状况——才能导向社会变革。

克鲁格电影中纪录片与剧情片交替杂糅的手法，在汉斯·裘坚·赛博博格(Hans-Jiirgen Syberberg)的作品中以一种更为戏剧化的风格表现出来。赛博博格以一系列直接电影的纪录片在1960年代晚期崭露头角，但他最有名的影片是一个三部曲作品：《卢德维：圣父的挽歌》(*Ludwin: Requiem for a Virgin King*,1972)、《卡尔梅》(*Karl May*,1977)和长达8小时的《希特勒：一部德国电影》(*Hitler: A Film from Germany*,1977)。在这些影片(尤其是第一部和最后一部)中，被赛博博格尊称为“继父”的布莱希特精神，与瓦格纳式的恢宏壮观混合在一起。盘旋的烟雾，五颜六色、灿烂耀眼的灯光，悲婉的音乐，营造出极为壮观的舞台造型场面，表现了德国文化的日薄西山(图23.29)。《希特勒：一部德国电影》一

① 引自 Stuart Liebman, “Why Kluge?” *October* no.46 (Fall 1988): 13–14.

图23.31　《摩西和阿隆》剧照。主要人物歌唱时，以画外传来的合唱声为背景。

就像《决不妥协》及其以后的作品一样，他们一反大多数剧情电影的做法，而是使用现场音响来捕捉每一个空间的独特音响特色。从某种角度看，这部影片很像《顶尖高手的艺术家：困惑》一片中对艺术家工作所作的物质主义(materialist)研究，由此斯特劳布与西耶主张巴赫的音乐主要源于特定的社会和政治状况。

这种拼贴组合的建构方式、现场音效、以及克制式的叙事与风格又一次体现在由布莱希特剧作改编的《历史课程》(*History Lessons*,1972)和《西奈狗：诗人札记》(*Sinai Dogs: Fortini Cani*, 1977)两部影片中。斯特劳布和西耶还运用极限主义的方法来改编戏剧作品：《奥颂》(*Othon*,1969)用手提拍摄的方式来表现一个以当代罗马为背景的法国古典戏剧。而歌剧《摩西与阿隆》(*Moses and Aaron*,1974)则在一个沙漠舞台以进行了风格化安排的独唱与合唱来表演(图23.31)。斯特劳布和西耶的影片，既质疑艺术电影的传统，又不同于所有的娱乐影片的形式，而是努力探索古典小说与戏剧的当代政治蕴含。比如，《安娜·玛格达列娜·巴赫的纪事》是献给越南人民的，《摩西与阿隆》则献给一名恐怖主义分子。

在商业上比较成功的联邦德国新电影一般都是使政治评论的内容适用于主流电影的程式，或者说在主流电影的模式始终容纳政治评论的内容。这形成了两种著名的电影新类型。一种类型是“工人电影”(work film)，即用现实主义的故事讲述技巧，来呈现当代工人阶级的生活；另一种新类型是专门描绘乡村生活的“家乡电影”(homeland film)。

福尔克·施隆多夫(Volker Schlöndorff)在众多的艺术电影圈内的导演中脱颖而出。他于1970年执导的“家乡电影”《科姆巴赫穷人的暴发》(*The Sudden Wealth of the Poor People of Kombach*)采用较为温和的布莱希特手法来追述一伙农民匪帮被抓获和被处决的经过。施隆多夫在与他妻子马格丽特·冯·特洛塔(Margarethe

von Trotta）合作拍摄了《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》(*The Lost Honor of Katherina Blum*,1975)之后更是饮誉国际影坛。这部影片讲述了一个因为被指控支援恐怖分子而受到警察追捕的女人,以及喜欢搬弄流言蜚语的新闻界的故事。影片差不多从头到尾都引导观众相信布鲁姆是一个无辜的受害者。而一旦女主角获得了观众的同情,情节最后却揭示正是因为爱情促使布鲁姆帮助那个男青年。如此这般,影片通过具有古典电影风格的叙述手法,在不知不觉的发展过程中,诱使观众同情了这一次危险的颠覆行动。

在与施隆多夫合作了另一部电影之后,冯·特洛塔开始独立执导。《克丽斯的第二次觉醒》(*The Second Awakening of Christa*)继续运用《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》一片的叙事策略,从而使得观众同情并认同于逃跑中的女性匪徒。在一个恐怖主义、劫机事件和暗杀事件挤满新闻头条的年代,像这部影片一样把镜头对准犯罪女性的做法无疑具有强劲的政治冲击力。

冯·特洛塔的电影事业在相当的程度上体现了联邦德国电影生产的辅助性制度,正是这一制度使得女性导演从事创作的数量遥遥领先于其他国家。其中许多人也拍制具有政治内容的艺术电影。例如海尔加·桑德斯-布莱姆(Helga Sander-Brahms)的《暴力》(*Violence*,1971)是一部"反公路片"(anti-roda movie),它交替剪辑一幅静态的地图与关于两个装配线上的工人杀害一位移民的叙述。在一部属于工人电影的《雇工》(*Employee*,1972)中,桑德斯·布莱姆讲述了一个关于一名电脑程序设计师不断陷入疯狂的故事,而她的《哥莫拉的最后的日子》(*Last Days of Gomorrah*,1974)则呈现了一个电视竟可以满足所有欲望的未来社会。

雷纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)也许是德国新电影中最为著名的导演,这部分原因是由于其颇具闯劲和冲击力的个性以及自我毁灭式的生活作风。法斯宾德受到法国新浪潮电影和到1960年代末愈益强烈的政治现代主义的影响。法斯宾德早时做过演员、剧作者和戏剧导演等,这些经历使他在影片中表露出对怪异戏剧、血腥暴力的特殊偏好,以及对于剧中人物地域性方言的强烈写实的倾向。此外,他还拒斥在克鲁格、斯特劳布等人的创作中占有重要地位的布莱希特理论。他坚持认为,

图 23.33 《外国佬》(*Katzelmacher*, 1969)剧照。这个镜头以扁平的、正面取景拍摄这几个游手好闲的情侣。

图 23.34 《佩特拉·冯·康德的辛酸泪》的摄制完全是在一个时尚设计师的奢华公寓内完成的，法斯宾德影片的华丽装饰使人不禁想起了冯·斯登堡。

"反剧团"早期的电影仍在叙事上进行实验，而后来的政治通俗情节剧则是面向最广大的观众的，剧情紧凑、洋溢着情感的故事。法斯宾德的大部分电影，都事关权势。他经常聚焦于受害牺牲和屈从的情态，展示一个群体是怎样剥削和惩戒外来者的。法斯宾德坚持认为，受害者总是经常心甘情愿地接受群体的强加的标准，所以他或她都信以为惩罚是天经地义的。《恐惧啃噬心灵》中的阿利也逐渐地对他所遭遇的种族歧视忍气吞声甚至习以为常，但最终还是因患移民劳工中的很普遍的溃疡病而致死亡。

1968 年政治风潮受挫之后，法斯宾德的作品经常被阐释成为已经认可了激进变革的不可能，而且布莱希特美学也不可能承诺社会革命。法斯宾德的创作，从近乎无政府的状态和政治现代主义的追求转而变为运用好莱坞通俗易懂的惯例以及表现出艺术电影的风格，这种变化折射出 1970 年代欧洲政治批判电影的一种普遍的发展趋势。

图 23.35　《德国的秋天》中由导演所扮演的一名困惑而失意的参与者。

同样的变化我们还可以从这一时期开始与结束时后的两部欧洲电影中发现并概括出来。在 1967 年时，13 位主要来自法国的左翼电影导演，合作拍摄了影片《远离越南》。这部影片试图通过一系列的电影片段——有些是剧情片的（如阿伦-雷乃的影片），有的是从新闻毛片编辑而成的，还有一部论文式影片（如戈达尔的影片）——来动员知识分子反对战争。

而在 1978 年，在克鲁格的召集下，14 名德国导演一起合作拍制了《德国的秋天》（*Germany in Autumn*）。本片与《远离越南》相似，汇聚了当时电影潮流中的众多不同趋向。但这部影片的意图不再是影响或改变国际政策，而是力图理解在一种恐怖主义的氛围和右翼势力的高压之下国家的生活。其中的某些段落，尤其是法斯宾德在服药后的眩晕中与情人的遭遇一场戏，相当程度上戏剧化地隐喻了政治热情已经变成了个人生活的现状（图 23.35）。《德国的秋天》典型地表征了联邦德国新电影对政治的热情从泛行动主义到微观政治学的转变，同时它也昭示了：批判性电影的拍制依然在 1970 年代争议纷纭的政治文化中占有重要地位。

第二十四章　1960年代末期以来的纪录电影

1960年代末期和1970年代初期，许多电影工作者变得越来越具有政治责任心。这一趋势给纪录片带来了广泛而持久的影响。一般来说，左派纪录电影工作者都是先在新闻影片或其他制片集体接受电影拍制训练的，而后他们则继续独立地进行创作。1970年代中期，一些实验电影工作者试图把先锋前卫电影的形式策略与意识形态批判意图融合起来。到了1980年代，通常来自女权主义者、同性恋者和少数族群观点的社会批评与政治批评，已经成为世界纪录电影拍制的一个重要特色。

这一发展是在其他一些趋势的背景下逐渐成形的。在纪录影片领域，直接电影的动向继续存在，但一般以一种缓和内敛的形式而且结合了更为传统的方式表现出来。少数纪录电影工作者开始质疑完全记录现实的可能性。此后，各种回应纷纷出现，其他的途径也继续开拓。在这一时期，纪录电影还受到不断出现的广播电视和家用录像带的巨大影响。

第一节　直接电影及其余响

以其有异于前的风貌，直接电影继续成为纪录电影中最强劲的力量。资深导演大卫与阿尔伯特·梅斯莱斯兄弟拍制了美国最重要的真实电影之一《推销员》(*Salesman*,1969)。这部影片编年式地跟踪记录一个不成功的圣经推销员或乞求或连哄带骗诱使顾客购买的行径。在艾伦·金(Allan King)的《一对夫妻》(*A Married Couple*,1969,加拿大)中，导演和摄制组人员与一个多伦多家庭同住，由此拍摄了逾70小时之长的电影。他们观察了一连串的争吵，目睹了一个婚姻关系的破裂。

最为广泛地使用直接电影手法是在“摇滚乐纪录片”(rockumentary)这一电影类型的崛起过程中。随着唐·艾伦·彭尼贝克(D. A. Pennebaker)记录鲍勃·迪伦(Bob Dylan)的影片《不要向后看》(*Don't Look Back*,1966)和《蒙特莱·波普》(*Monterey Pop*,1968)的成功,电影工作者认识到,便携式摄影机和现场声音录制使快速且非常低廉地制作出吸引人的电影成为可能。《伍德斯塔克》(*Woodstock*,1970)和《随它去吧》(*Let It Be*,1970)是两部记录了歌曲和令人难忘的表演以及巡回演唱的影片。梅斯莱斯兄弟的《给我住的地方》(*Gimme Shelter*,1970),同时兼具了这两种类型趋势,且极具煽动性。本片交互剪接滚石合唱团的巡回演唱过程,摄影机还拍下了一场演唱会中一名地狱天使(Hell's Angel)刺杀一个观众的场面。整部影片是梅斯莱斯兄弟在剪辑机上整理毛片完成的,米克·杰格(Mick Jagger)在一旁观看了整个过程。

《尖塞子乐队》(*This Is Spinal Tap*,1984)充满锐利尖酸的谐谑嘲讽,此片的成功证明了摇滚乐纪录片是票房最为成功的纪录片类型。这部瞄准青少年观众的影片,提供广播电视所无法匹敌的表演和音乐效果。到詹纳森·丹姆(Jonathan Demme)拍摄了《停止感觉制造》(*Stop Making Sense*,1984)时,音乐会已经成了电影的附属品。音乐人大卫·伯恩(David Byrne)为了电影拍摄,还为“讲话人头乐队”(Talking Heads)的表演拟定了情节大纲。

直接电影技巧的主导地位也引发了电影工作者对它的质疑。诺曼·梅勒(Norman Mailer)的《法网之外》(*Beyond the Law*,1968)和《梅尔斯通》(*Maidstone*,1970)就是两部准即兴式的剧情电影,明显是对约翰·卡萨维特斯(John Cassavetes)的在美国电影史上具有革新性意义的影片《影子》(*Shadows*)的传统的延续。当然,有些直接摇滚乐纪录片也会有一些经过调度的虚构性场面,如《两百家汽车旅馆》(*200 Motels*,1971)、《洛朗多与克拉萝》(*Renaldo and Clara*,1977)和平克·弗洛伊德(Pink Floyd)乐队的《迷墙》(*The Wall*,1982)等影片中那样。

吉姆·麦克布莱德(Jim McBride)的《大卫·赫尔兹曼的日记》(*David Holtzman's Diary*,1967)则更具批判性。本片用直接电影的技巧处理一个虚构人物的生活,麦克布莱德处处暗示它们纯粹只是惯例而已。与此相似,雪莉·克拉克(Shirley Clarke)的《杰生的

图 24.1 《杰生的肖像》中杰生在朋友的攻击中，精神处于崩溃状态。

肖像》(*Portrait of Jason*,1967),乍一看像是一部直接电影的典型之作。在影片中克拉克记录了一名黑人同性恋妓女一段冗长的独白，然后以一种鲁什式的方式，用画外音对詹姆森提出一些不断深入的问题。但是克拉克也批评直接电影的选择性和隐蔽镜头剪辑,相应地,他采用固定摄影机拍摄、长镜头拍摄等手法,有时还有意使银幕失焦或淡出直至变黑以强化镜头的变化。如此,《杰生的肖像》极像安迪·沃霍尔的一部作品:一个有着自我宣传癖好的演出者,被别人(在本片中则是他画外的朋友)严厉斥责,最后在巨大的精神创痛中崩溃倒下(图 24.1)。

麦克布莱德与克拉克对直接电影的批评在当时是绝无仅有的。事实上,直接电影手法越来越标准化的使用几乎贯穿了整个 1970 年代和 1980 年代。这种科技与技巧证明非常适合于表现电影工作者个人的经验。日本导演原一男(Kazuo Hara)的《我亲爱的爱神:爱之歌》(*My Intimate Eros: Love Song*,1974,日本),记录了一个电影工作者执著地寻找一个离开他的女子。伊拉·霍霍(Ira Wohl)的《好孩子》(*Best Boy*,1979)追溯了他的一个中年的有智力障碍的表兄,是怎样离家出走住进医院的。

麦可·摩尔(Michael Moore)的极具讽刺性的影片《罗杰与我》(*Roger and Me*,1989)详细记录了他试图求见通用汽车的总裁,并当面告诉他密西根车厂关闭的事实。

直接电影因为它能够迅急地捕捉社会与政治变动的脉络,还吸引了其他的一些导演。运用这种手法创作的最著名电影工作者即是佛利德瑞·韦斯曼(Frederick Wiseman)。他自从 1960 年代末期以来的作品,几乎可以说代表了这种风格之"纯粹"的极限。

当韦斯曼坚持美国直接电影的传统,试图隐藏起电影工作者的存在时,其他导演则接受了鲁什-莫林的挑衅性模式。以色列纪录电影工作者阿莫斯·吉泰(Amos Gitai)的《田野日记》(*Field Diary*,1982),开始于极为冗长的长拍镜头,镜头随着电影工作者穿过加沙地带的一个小镇,并且试图访问当地的巴勒斯坦人市长

而展开。他们后来碰到了一些以色列军人，以色列军人遮住镜头，并且要求录音师出示身份证件。原一男的《天皇的裸体行进中的军队》(*The Emperor's Naked Army Marches On*,1987)，跟踪拍摄一名坚持认为天皇应该对战争罪行承当罪责的日本退伍军人。这名退伍军人不停地寻找战争的见证者，并硬闯进他们的家中。

克劳德·兰兹曼(Claude Lanzmann)的《大屠杀》(*Shoah*,1985)，是一部长达12小时的关于纳粹灭绝波兰犹太人事件的影片。影片极为冷静地探索了当年无法言喻的残酷，容易令人联想起雷乃的《夜与雾》(*Night and Fog*)。然而，影片中并没有把我们带到过去的资料影片；兰兹曼所表现的仅仅是他称为"踪迹的踪迹"的东西，这通过访问一些见证者、幸存的犹太人以及前纳粹分子。接受了莫兰与马克颇具挑战性的传统，兰兹曼在影片中自始至终展现了他的存在，他不断地引导、煽动并甚至挑衅他的受访者。

《大屠杀》、兰兹曼的电影，以及大多数前文谈及的影片，都是直接电影的非常典型的例子。每一部影片一般都建立在电影工作者也即记录者突然之间遭遇到一个具体情境的模式。影片中通常也没有旁白者或非剧情音乐引导观众的注意力。然而，1970年代纪录电影的标准格式却不再那么严谨规范了。它们混合着直接电影的访谈（一般都有一个画外的提问者），不断游移变化的拍摄场面(一般没有直接的现场声音)，以及编辑过的片段等，所有这些又通过旁白和配乐串接在一起。迪·安东尼奥尼的《猪年》(1969)，首先开创了这种合成式的格式，这一创作模式主导了此后25年之久的纪录影片创作。

图24.2 《美国哈伦县》中摄下的足以与摄像小组媲美的一刻，摄影师和录音师跟随当地警官；他不情愿地向罢工破坏者出示逮捕证。

一个众所周知的例证是巴巴拉·科普勒(Barbara Kopple)的《美国哈伦县》(*Harlan County USA*,1976)。影片编年式地详细记录了肯塔基煤矿

图 24.3 – 图 24.4 《美国哈伦县》剧照。这里影片利用资料影片创造出一个苏联蒙太奇风格的镜头剪辑。第一个是 1930 年代的新闻电影镜头——军人们驱车镇压罢工；而后切入的是一个当代的警察在现场疏通交通的镜头。这两个镜头在构图和运动方向上都相一致。

工人持续十三个月的罢工，全片大部分都呈现出直接电影的风貌。摄制组记录了工人罢工策略的改变，尤其倾注全力于描绘了工人的妻子们组成了一个强劲的警戒线，以阻止不参加罢工的工人进入工厂。比起德鲁小组的任何一部具有危机结构(crisis structure)的影片，这部影片有着更多的戏剧性：罢工工人之间的争吵，暴徒向警戒线哨兵开枪，以及一场妇女与破坏罢工者之间的正面冲突(图 24.2)。

虽然如此，科普勒把这些一触即发的戏剧性置于有关矿业工人斗争的历史背景之中。她采用了一些历史资料片段并对年长市民进行访谈。而曾为新闻影片团体成员之一的卡珀，也以迪·安东尼奥尼的方式，暗示了一些更具广泛意义的观点。本片虽没有画外的评论，但它通过双重的字幕标题等提供了基本信息；此外地方性的民谣音乐也对事件发表了同情的态度；而片中的剪辑程式也以李考克可能会发现作为论断的方式，强调表达了一些思想观点(图 24.3、24.4)。这种技巧的结果当然是产生了直接电影的即时性效果，但同时也为观众提供了历史背景而且明确地表达了电影工作者的同情。

把直接电影的材料、资料毛片、字幕和配乐等综合起来的合成式创作显然特别适合于检讨过去不久的争议性人物，如《蓝尼·布鲁斯不再流泪》(*Lenny Bruce Without Tears*，1972)、《哈维·米克的时代》(*The Times of Harvey Milk*，1984)、《克鲁克发生了什么事？》(*What Happened to Kerouac?*，1985)、《咱们溜吧》(*Let's Get Lost*，1988，布鲁斯·韦伯 Bruce Weber 导演)等类似的描绘人物的纪录影片。其他一些电影工作者也开始用这种合成创作的模式记录冗长的过程。《如此你得以生存》(*So That You Can Live*，1981，英国)的制作者，五年间不断访问一个威尔斯人家庭。这部电影不

仅编年式地记录了这个家庭成员的成长，同时也展现了电影工作者不断增长的情感。麦可·艾普泰(Michael Apted)的《到28岁为止》(*28Up*，1985，英国)访问一批年纪从7岁、14岁、21岁—28岁不等的人们。在电影拍摄的经年岁月中，电影工作者逐渐认识到并在影片中强化表现了社会阶级塑造他们的访问对象之生活的不同方式。

合成式纪录影片的模式也主导了政治批评电影的创作。通过把"讲话人头"乐团置入影片的语境，电影工作者在《联合女佣》(1976)和《为了婴儿与旗帜》(1978)两片中建构出一种社会运动的口述史。与此相似，《投机分子》(*Wobblies*，1979)追述了一个左派政党的历史，而《石墙事件之前》(*Before Stonewall*，1984)也同样追述美国男同性恋文化与行动主义。其他电影工作者则采用合成的模式报道当代政治斗争，如关于核能电厂事件的《我们是天竺鼠》(*We Are the Guinea Pigs*，1980)，关于拉丁美洲内战的《山脉动摇的时候》(*When the Mountains Tremble*，1983)，以及关于种族隔离政策的《我们是大象》(*We Are the Elephant*，1987，南非)等影片。

当电影工作者混合资料影片与访谈时，他们的目标明显指向社会批评与变迁，他们追随新闻影片团体与迪·安东尼奥尼的作法，用个人证词挑战一些已被接受的立场或影像。探讨二战期间国防工厂女工生活的影片《女工罗茜的生活与时代》(*The Life and Times of Rosie the Riveter*，1980，康妮·费尔德 Connie Field 导演)是一部有关工厂的安全生产宣传的资料影片，然而在片中通过妇女对工作中意外事件的解说而消解了生产的安全性能。《共同的线：来自棉被的故事》(*Common Threads: Stories from the Quilt*，1989，罗伯特·爱普斯坦 Robert Epstein 与杰佛瑞·弗莱德曼 Jeffrey Friedman 合作导演)，把媒体有关艾滋病的报道与五名这种疾病患者的个人故事并列呈现出来。邦妮·夏尔·克莱恩(Bonnie Sherr Klein)的《不是一个爱情故事》(*Not a Love Story*，1981，加拿大)，是一部探讨色情媒介的电影，影片通过访谈呈现

图24.5　《不是一个爱情故事》中，散发着色情挑逗意味的广告影像。

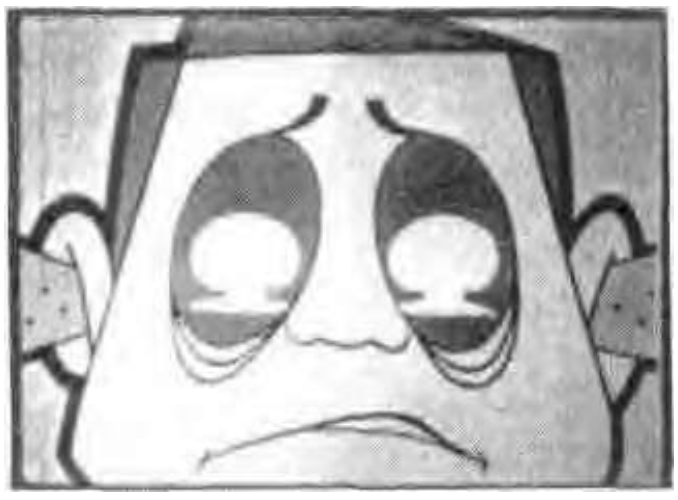


图24.6　《原子咖啡厅》剧照。这部冷战电影运用动画手法，来“治疗”悲观市民的“核无知”。

音的权威性又是何时来临的？纪录影片也呈现一些资料毛片或现场访谈，然而是什么给予这些影像以进入现实的威力——不仅呈现事实，而且展示真理？

这样的思考路径，屡屡被一些电影理论家与影评人所关注或实践，但它并不仅仅是一个学术性问题。纪录影片作品变得越来越具有反省性——即对纪录片自身的传统投以审视批判的眼光。《原子咖啡厅》(*The Atomic Café*，1982，凯文·拉佛提 Kevin Rafferty、杰内·洛德 Jayne Loader、皮尔斯·拉佛提 Pierce Rafferty 等合作导演）就是一个最基本的个案。这部编辑式影片，审视了从广岛事件到1960年代中期美国核武器的试验与部署的历史。影片以迪·安东尼奥尼的方式，把评论减少到仅仅以字幕的方式指出地点、时间，以及偶尔提及的资料影片出处。但是，其中大部分的资料片段并不以作为不露痕迹地记录事件作为它们的功效。因为这些片段来自一些教育和宣传性的记录影片类型，《原子咖啡厅》全力关注这些纪录影片类型是如何散布一些过于简单化的核战争观念(图24.6)。影片指出，大众对于冷战政策的接受，是一种被大众传播媒介的惯例所强化了的被动接受。

这种反省性影片也可能进一步深化并进而审视自身所用的纪录片惯用手法。劳尔·鲁伊斯《伟大事件与平凡民众》(*Of Great Events and Ordinary People*，1978，法国）的片名采自约翰·格里尔逊(John Grierson)的评论：“我们等待着电影给我们一个事件，一个能够给我们展现普通民众的伟大事件。”尽管如此，在这部影片中的事件与民众也只能通过电影媒介的扭曲了的镜头，才能为我们看到。片中的旁白者评论道：“我所说的日常生活，是对电视纪录片的反讽模仿。”鲁伊斯嘲讽了广播电视新闻、马克的《美丽的五月》(*Le Joli mai*)，以及“讲话人头”乐团的惯用手法。影片中的字幕宣布我们将看到的东西，承诺一些“资料片段”和“遮住视线的镜头”(图24.7)。这部影片表面上的主题——巴黎一个住宅区选举前的政治态度——也在突然的离题和游移变化的奇闻轶事

图 24.7 鲁伊斯的《伟大事件与平凡民众》中，一个不知名的路人提醒我们过肩视角(over-the-shoulder)的传统手法。

图 24.8 《重组》剧照，偏离中心的构图和跳跃式剪辑，凸显了民族志电影"隐匿"的常用手法。

图 24.9 《锡兰之歌》剧照。贾雅曼用风格化的影像表现了社会仪式，但她通过戏剧化的声轨对民族志叙述提出了质疑。

中遗失殆尽。《伟大事件与平凡民众》乐于以一种脱离主题的反射性手法表达这样一种理念：传统的纪录片肯定忽视了相当多的现实。

克利斯·马克作为一个进行反射性与论文式形式创作的老手，为新兴的"后设纪录片"(meta-documentary)贡献了一部《没有太阳》(*Sun Less*，1982，又名《黑暗太阳》)，本片可能是他最为暧昧朦胧和具有挑战性的影片。这是一部古怪地检视日本城市的边缘生活的影片，这种生活不时地被置入一闪而过的其他国家的背景之中，同时还有一名女子读着一名男子关于国外游历的信件。继承和仿效着《来自西伯利亚的信》的精神，《没有太阳》质疑当前纪录影片的陈词滥调(如"全球文化"背景、"亚洲的崛起"等)，同时也质疑所谓"民族志电影"(ethnographic cinema)的假设。

这种质疑也同样为其他导演的作品所传达。郑明河(Trinh T. Minh-Ha)的《重组》(*Reassemblage*，1982)以一些拒绝传达民族志知识的标准化的形式(图 24.8)拍摄塞内加尔的农村生活。赖连·贾雅曼(Laleen Juayamanne)的《锡兰之歌》(*Song of Ceylon*，1985)伴随对斯里兰卡宗教仪式的人类学式的描述，呈现出西方休闲活动与交谊礼节等的画面影像(图 24.9)。这部影片让人联想起巴锡尔·瑞特为格里尔逊的 GPO 电影团体所拍摄的《锡兰之歌》(*Song of Ceylon*，1935)，这说明，贾雅曼通过这种互文方式也质疑了西方的纪录电影传统是否能够表现非西方的文化这样的主题。

后设纪录片的另一策略，是拍摄一部关于无法拍出影片的原始意图的影片。这种电影最早的例证之一是马塞尔·哈奴恩（Marcel Hanoun）的《马德里的十月》（*Octobre a Madrid*, *October in Madrid*, 1964），较近的例证则有麦克尔·路波（Michael Rubbo）的《等待卡斯特罗》（*Waiting for Fidel*, 1974，加拿大）和吉尔·高德米洛（Jill Godmilow）的《远离波兰》（*Far from Poland*, 1984，美国）。另一部关注一个流产的拍片计划的反射性纪录片是海尔幕思·科斯塔德（Hellmuth Costard）的《一个小戈达尔》（*A Little Godard to the Production Board for Young German Cinema*, 1978，西德）。这部影片开场于一名导演煞费苦心地填写一张募集资金的申请表。科斯塔德在影片中评论了有关当代德国的电影状况，以及为超8厘米拍摄计划开发新型器材的可能性等问题。片中对他申请失败的解说，不时地交叉剪辑进哥达尔对汉堡的一次访问，而且同样无法得到一部影片资金的情形。科斯德在影片中玩笑式地强调了他的观点："在今天的德国，是否还有可能拍摄一部有着毫无拘束的想像的影片？"与此同时，影片也揭示了纪录电影拍制的幕后过程。

有些1970年代与1980年代的后设纪录片更具怀疑色彩，往往运用反射性手段揭示，没有任何纪录片能完全客观中立地捕捉现实。《没有太阳》、《重组》、《伟大事件与平凡民众》以及大量的同类作品所传达的共同观念之一，就是任何纪录片都承载了一个人工性的巨大重荷：从纪录影片的惯例、意识形态吁求，以及它们所依赖的剧情电影拍制的手法。于是，有些纪录电影工作者开始怀疑，记录电影到底能不能忠实地表现这个世界。

当然，更普遍地看，正如在《原子咖啡厅》和《一个小戈达尔》中那样，这些纪录电影并没有质疑所有的纪录电影拍制的效力，它们只是寻求对纪录电影一些特定的形式或制作过程的解码。这种温和的立场在早期纪录影片中也不乏先例，它们采用反射性手法以展现一般纪录影片所遗失的一种更为深刻的真实。例如，在《持摄影机的人》中，维尔托夫呈现了人们在拍摄、剪辑和观看我们在看的影片等场面；但他之所以这样做，是要宣称有关现实的一种新的事实——即所有的劳动者已经和谐地整合在苏维埃的生活中。吕斯波尔的《正视疯狂》（*Sur la folie*）和克拉克的《杰生

的肖像》(*Povtrait of Jason*)都使我们意识到拍摄的行为,但它们主要是在向我们保证影片所描绘事件的现实性。

1980 年代采取这种温和立场的最为著名的影片范例是艾洛·莫里斯(Errol Morris)的《正义难伸》(*The Thin Blue Line*,1988)。在揭露纪录片的人工性的同时,莫里斯也试图揭穿一件谋杀案的真相。就像 1970 年代的合成模式,这部影片没有旁白评论,且把对事件当事人的访谈与资料影片加以混合。莫里斯在影片中所展现的反射性,通过包括重新安排一些高度作假的犯罪与调查,警察对嫌疑犯的询问等,揭示了纪录影片拍制中存在的重新调度演出事件的问题。最初这些重新安排的演出场面,可能只是出于戏剧性的需要,然而,当它们为了配合适应一些新的或矛盾的证词时,这部电影暗示着——原始事件只有通过拉开一定距离且带有倾向性的重述才能够为人所知。因而当影片中一名法官说他父亲目睹翰·迪林格遇害时,莫里斯也就进一步加强了他对重新演出事件之真实性的怀疑。他的这一段影片系由一个关于歹徒毙命的镜头的反复回放所组成,而这些镜头采自一部老旧的强盗片。

即或如此,从层层的谎言、掩饰、不确定性,以及奇思异想中还是可以推测出一个看似合理的案件——合理到这部影片足以为一名被错误指控的男子开脱罪责。《正义难伸》容纳的诸多的个人偏见、文化偏见以及电影的惯例程式时常会误导我们,但它也喻示了——纪录电影工作者能够发现一个具有说服性的近似真实。这种立场比起维尔托夫、弗拉哈提所用的手法,比起直接电影的拥护者们的做法,无疑是一种更具实验性的立场,但它也为纪录片作为发掘现实的一个合理而有效的方式确保了一席之位。

无论是西方的纪录电影工作者还是理论家,都仍然对纪录电影的真实性多少存有疑虑。处于瓦解前夕的苏维埃联盟集团的电影工作者掌握了这种创作模式,而且把它作为揭发几十年来的谎言的有效途径。

波兰电影工作者协会(The Polish Filmmakers Association)曾经资助拍摄了一部记录团结工会(Solidarity)运动的记录影片《1980 年的工人》(*Workers 80*,1980)。匈牙利也出现了一个强劲的纪录电影运动,其中有一部《妙龄女郎》(*Pretty Girls*,1986)可为典型代

表。此片揭发所谓的匈牙利小姐庆典是怎样导致女性变成妓女的。尤其令人惊讶的是，在戈尔巴乔夫改革开放政策的推动之下，苏联的电影工作者开始拍摄一些对历史与当代生活进行锐利的反思批评的影片。如关于切尔诺贝利(Chernobyl)核事件的影片，关于斯大林主义对人民日常生活的冷酷控制，以及关于军方与政府机构丑闻等的影片不断涌现。玛林纳·高尔锌夫斯卡亚(Marina Goldovskaya)的《斯洛维奇政权》(*Solovki Regime*,1988)呈现了一个修道院怎样成为了斯大林主义者的集中营。影片追随《夜与雾》的剪接方式，交替剪接集中营的过去与当下的平静景象，而且并置提供了一些访谈、新闻影片，以及一部有关集中营状况的经过安排的纪录影片片段。朱利斯·波德涅克(Juris Podnieks)的《青春是否逍遥?》(*Is It Easy to be Young?*,1987)混合着粗糙的直接电影技巧与具有挑逗性的、洛区(Rouch-like)式的访谈，影片借此追踪了一群青少年的成长，从他们参加1985年的一场摇滚音乐会，到他们参加阿富汗的战争。随着苏联和东欧集团国家开始摆脱共产主义，电影的反射性再也不能激发他们的电影工作者的丝毫关注。

第二十五章　好莱坞的沉浮：自1960年代以来

第一节　走向一种好莱坞式艺术电影：从1968至1970年代中期

当派拉蒙制片公司请求弗兰西斯·福特·科波拉根据小说《教父》拍一部电影时，他沮丧地回到家里对他父亲说："他们要我导演这么厚的垃圾，我才不干呢，我要拍的是艺术电影。"①

科波拉之所以持有这样的愿望，折射出的是美国电影生产的一个新趋势。在当时，罗柏·洛森(Robert Rossen)的《魔女》(*Lilith*, 1964)、亚瑟·佩恩的《米老鼠一号》(*Mickey One*, 1965)、薛迪·卢梅的《当铺老板》(*The Pawnbroker*, 1965)，都采用了法国新浪潮电影的一些手法，如断裂式的剪辑、表现幻觉、闪回插入镜头、在总体上淡化因果关系等等。然而这些影片，都被时人视为具有野心的古怪的另类电影。由于1960年代末期的经济萧条，以及好莱坞寻求大学生观众的希望，好莱坞电影开始热衷于肇始于欧洲艺术电影的故事讲述技巧。在1970年代早期，医治好莱坞的滑坡的方法之一看来正是注重气氛的营造，致力于人物的刻画和含混复杂心理之揭示的欧洲"艺术电影"。

一个重要的例证是理查·莱斯特(Richard Lester)的为人称道的《牵牛花》(*Petulia*, 1968)。在一场戏中，古怪且受到虐待的佩蒂莲与她情人阿奇在阿奇的住处相遇。莱斯特用两个短镜头，切进他们的对话，一个是阿奇试图归还佩蒂莲买给他的大喇叭的倒叙镜头，另一个是佩蒂莲偷窃大喇叭的"虚幻"的倒叙镜头（图25.1–25.4）。就总体而言，这部影片所玩弄的人物主观幻觉和时间顺序的颠倒等技巧，都不难让人联想起阿仑·雷乃的作品。

① 引于 Peter Cowie, *Coppola* (London: Faber and Faber, 1990), p.61.

图 25.5 - 图 25.6 《逍遥骑士》沿袭了戈达尔"跳接"的剪辑手法。

其他的"公路电影",则采取一个较为松散、开放的叙事取向,如鲍伯·拉菲尔森(Bob Rafelson)的《浪荡子》(*Five Esy Piesces*,1970)、孟提·海尔曼(Monte Hellman)的《雨线柏油路》(*Two Lane Blachtop*,1971),后者尤以其精简的对白和凝练的人物性格塑造而表现杰出。布赖恩·德·帕尔玛(Brian De Palma)的《祝福》(*Greetings*,1968)和《嗨,妈妈!》(*Hi,Mom!*,1970),是两部融合了摇滚乐、色情幽默,以及汲取自特吕弗与戈达尔反射性风格技巧的插曲式的反文化电影。海斯凯尔·哈斯克尔·韦克斯勒(Haskell Wexler)的《还算讲理》(*Me-dium Cool*,1969)、保罗·威廉斯(Paul Williams)的《革命分子》(*The Revolutionary*,1970)和安东尼奥尼的《扎布里斯基角》(*Zabriskie Point*,1970),展现出与兴起于欧洲的政治批判电影几乎平行发展的态势,而它们通常也是借助于一些含混的叙事和开放性结尾来表现的。梅育文·凡·皮柏斯(Melvin Van Peelbles)的《可爱臭小子之歌》(*Sweet Sweetback's Baadassss Song*,1971),是一部狂热的呼吁黑人革命的电影,也采用了多种"新浪潮"电影的技巧。哈柏(Hopper)的《最后一场电影》(*The Last Movie*,1971)叙述一个堪萨斯牛仔在秘鲁勉强糊口度日的故事,则应用了神秘的象征场面和充满全片的反射性技巧(包括写着"本场缺失"这样的字幕插卡)。

在这一股美国化了的艺术电影潮流中,几个资深导演偶尔也冒险拍几部作品。保罗·马尔佐斯基(Paul Mazursky)的《好莱坞现形记》(*Alex in Wonderland*,1970)是一部对于费里尼《八部半》表达敬意的作品,而西德尼·波拉克(Sidney Pollack)的《他们射杀马匹,不是吗?》(*The Shoot Horses,Don't They?*,1969)则极力炫耀风格化的前叙片段。迈克·尼科尔斯(Mike Nichols)的《二十二支队》

情与工作中的近乎歇斯底里的情绪的关注，都使他的中年题材的故事影片作品，无疑具有相当的实验性——如果用1970年代和1980年代好莱坞电影的水准来衡量的话。

至此，“作者论”已在美国普遍流行。而一批1960年代以来成长起来的“电影小子”(film brats)也在电影学校里学习了这些理论。这些“电影小子”梦想着将来能成为像欧洲的那些令人崇拜的“作者导演”一样的艺术家和新锐电影导演。

这批“电影小子”中，最有名的一位就是科波拉。他的青春喜剧《你是个男子汉了》(*You're a Big Boy Now*,1967)展现出有如理查·莱斯特(Richard Lester)的“披头士”(Beatles)电影中那样的花俏华丽的技巧。科波拉的《雨人》(*The Rain People*,1969)是用一辆道奇巴士在路上拍摄成的，微薄的经费，一批充当工作人员的朋友，可谓简陋不堪。科波拉试图创作一部具有丰富的影像风格和非戏剧化特色的欧洲式的艺术电影。娜妲莉离开了她的丈夫，因为她的婚姻开始让她无法忍受。在漫无目的的驾车行程中，她遇上基勒——一个脑部受伤的足球运动员。影片中突然性、跳跃的闪回和倒叙不时地打断一些场面，而科波拉的声音设计师华特·莫区(Walter Murch)为电影提供了一个环境背景下的令人震惊的声画蒙太奇效果——电话里传出来的咔咔声、高速行驶的卡车发出的沉闷压抑的隆隆声，震撼着路边旅馆的房间。片头中闪烁的人行道，也在基勒告诉娜妲莉，“雨人”(rain people)的消失，是因为“他们自己把自己哭没了”时，显现出了其深刻的言外之意。

科波拉在1969年成立了美国幻影公司(American Zoetrope)，致力于拍摄个人化的影片。此公司虽由于管理不善而倒闭，这家公司也因为科波拉的《教父》(*The Godfather*)而有了一笔赢利，从而得以把这一笔赢利转而投资《对话》(*The Conversation*,1974)的拍制并保证了其巨大的成功。如同阿尔特曼的作品混合了艺术电影的惯例与好莱坞的某种类型电影的做法相似，《对话》选择的是以侦探片的类型融合艺术电影的惯例。

虽然人们常常把《对话》与安东尼奥尼的《放大》(*Blow-up*,1966)相比较，然而，比起安东尼奥尼，科波拉更为深入地剖析了片中主角的心境。哈利是一名监听专家，录到了一段使他怀疑有一个凶杀阴谋的对话。当他不停地辨听并重新混录这段揭露内幕

的对话时（通过声音设计师莫区极其复杂的声音设计来表现），哈利心中逐渐产生的焦虑不安，也透过梦境和片段的倒叙展现出来。当哈利突然瞥见或偶然听到凶手时，凶手是通过扭曲变形的破碎的影像（即通过哈利的主观视点）呈现出来的。最后，观众会发现，最原始的部分对话内容，已经经过了哈利心理的渗透。当哈利发现实情时，科波拉交替剪接他与凶手的画面，这意味着——也许他此时正在想像着凶杀事件发生的情景（图 25.8–25.10）。

图 25.8　《对话》：哈利监视着神秘的年轻人……

图 25.9　科波拉用凶杀的一剎那打断了场景……

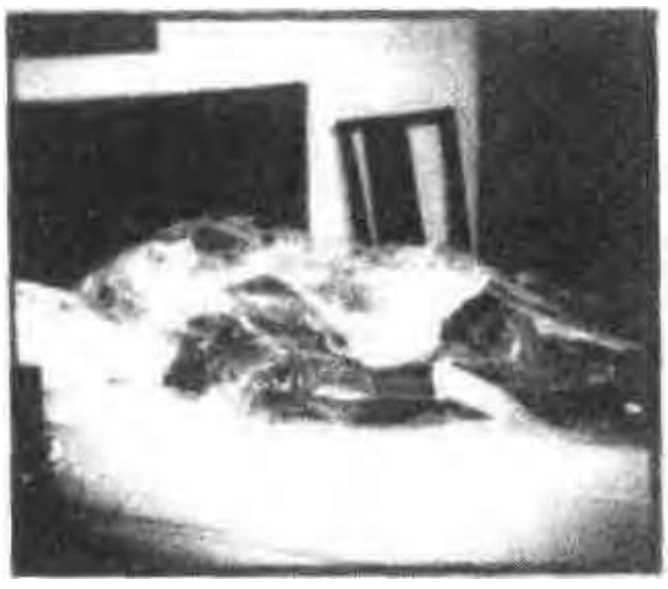


图 25.10　……暗示着这些影像或者是哈利的想像，或者是真实的行为。

少数几位导演仍在坚持着美国艺术电影的创作趋势。阿尔特曼的接班人艾伦·鲁道夫（Alan Rudolph），在他的《燃烧的夜》（*Choose Me*，1984）中，运用暧昧朦胧的幻想/倒叙片段，在《心中疑虑》（*Trouble in Mind*，1985）中神秘的城市景象，探索艺术电影的一些技巧。大卫·林奇（David Lynch）的《橡皮头》（*Eraserhead*）、《象人》（*Elephant Man*，1980）和《蓝丝绒》（*Blue Velvet*，1986），将这些技巧推向一个表现主义式的扭曲和变形。然而，就总体面言，导演们还是远离这些在 1960 年代末期与 1970 年代初期艺术电影所倡导的实验性。自从《教父》、《美国风情画》（*American Graffiti*）和《大白鲨》（*Jaws*）获得成功之后，多数年轻导演都瞄准浅近易懂的，不至于挑战主流电影的故事讲述风格的电影创作。正因如此，他们在复苏好莱坞传统的同时，时不时仍能

拍出一些具有导演个性和艺术挑战性的影片。

第二节 “新好莱坞”:1970 年代初期以来至今

1960 年代电影工业的大萧条,恰好迎合了许多老一辈导演创作的衰退期。约翰·休斯顿、比利·怀尔德、希区柯克和威廉·惠勒虽仍具活力,但大多数影评家认为他们的创作高峰期已过。其他的导演则或相继退休(如福特、霍克斯等),或只能断断续续地创作而且评价平平(如顾柯、明尼利、阿尔德里奇等)。随着制作人争相推出“青春”片、艺术性影片和高票房电影,一些地位尚未稳固的导演也开始崭露头角。

其中有一些是在欧洲艺术电影中就已经颇有名望的移民导演:捷克的米洛斯·福尔曼和伊万·帕塞尔、波兰的罗曼·波兰斯基(Roman Polanski),以及英国的约翰·斯莱辛格、杰克·克莱顿和肯·罗素(Ken Russell)。更多的是一些来自电视界的、年龄稍长的美国导演,新好莱坞给这些导演的艺术生涯注入了新的推动力,比如阿尔特曼和保罗·马尔佐斯基。马尔佐斯基的作品有《两对鸳鸯》(*Bob and Ted and Alice*)、《下一站》(*Next Stop*,1976)、《格林威治村》(Greenwich Village,1976)等。

这些人中最引人注目的是一些年纪较轻的导演。他们大多出生于 1940 年左右,具有电影学校一定的训练,并且都是经典的好莱坞传统的忠实影迷。这批电影小子的背景各自不同,他们之中包括从影评人转向电影导演的彼得·波格丹诺维奇 (Peter Bogdanovich,《最后一场电影》,1971、《出了什么事,大夫?》,*What's Up*,*Doctor*,1972)、独立制片导演乔治·罗麦洛(George Romro,《悲惨之夜》*The Night of the Living Dead*,1968),原本是电视导演的鲍伯·拉菲尔森 (《浪荡子》*Five Easy Pieces*,1970、《马文花园之王》*The King of Marvin Gardens*,1972),以及像新手导演帕尔玛 (《祝福》*Greeting*,1968、《姐妹情仇》*Sisters*,1973)、约翰·卡本特(John Garpenter,《征空杂牌排军》*Dark Star*,1974、《攻击 13 号警局》*Assault on Precinct 13*,1977)、泰伦斯·麦利克 (Terrence Malick,《劣地》*Badlands*,1973)和约翰·米利尔斯(John Milius,《大贼龙虎榜》*Dillinger*,1973、《黑狮震雄风》*The Wind and the Lion*,1975)。

电影小子中最具影响力且广受推崇的是科波拉、卢卡斯、斯皮尔伯格和斯科西斯(Martin Scorsese)，他们都在1970年代初期奠定了他们作为重要的电影人才的地位。其他一些年龄相当的导演，稍后也相继成名：编剧保罗·许瑞德(Paul Schrader)拍了《蓝领阶级》(*Blue Collar*,1978)、迈克尔·西米诺(Michuel Cimino)拍了《猎鹿人》(*The Deer Hunter*,1978)、大卫·林奇拍了《橡皮头》(1978)，而詹纳森·月姆则完成了《天外横财》(*Melvin and Howard*,1980)。

1980年代的初期又崛起了第二代导演群体。这一群体出生于1950年左右，他们认可新好莱坞的存在。如果说"电影小子"是通过为电视或为美国国际电影业工作而学得拍电影，这第二代导演则学习"电影小子"本身。执导《回到未来》(*Back to the Future*,1985)的罗伯特·泽米基斯(Robert Zemeckis)称得上是斯皮尔伯格的接班人，而罗伦斯·凯斯丹(Lawrence Kasdan)在导演《体热》(*Body Heat*,1981)、《大寒》(*The Big Chill*,1983)之前，曾为斯皮尔伯格和卢卡斯撰写剧本。朗·霍华德(Ron Howard)在执导了《美国风情画》(*American Graffiti*)和由它所延伸的电视剧《快乐时光》(*Happy Days*)之后，还执导了一些低成本的动作片，最终拍摄了一些大预算的影片如《美人鱼》(*Splash*,1984)、《温馨家庭》(*Parenthood*,1989)等。

随着各大公司开始制作更多的电影，一些甚至更为年轻的人也开始导演。有些人迅速成功于影坛，似乎成了1980年代的科波拉和斯皮尔伯格。在1980年代行将结束之前，蒂姆·伯顿(Tim Burt)在《笑匠闯天关》(*Pee-Wee's Big Adventure*,1985)、《阴间大法师》(*Beetlejuice*,1988)之后，詹姆斯·卡梅伦(James Cameron)在《魔鬼终结者》(*Terminator*,1984)之后，又在1980年代行将结束之前分别完成了电影工业有史以来最卖座的两部票房电影：《蝙蝠侠》(*Batman*,1989)和《终结者(二)》(1990)。约翰·修斯(John Hughes)的第一部剧情长片《十六支蜡烛》(*16 Candles*,1984)奠定了他作为一个专门为青少年提供感性喜剧片的导演角色，进而使他制作出一系列广受欢迎的低成本影片。与1970年代初期相似，老一辈导演也得到了一些拍片机会。他们原来大多从事编剧工作，如巴里·莱文森(Barry Levinson,《餐馆》*Diner*,1982、《雨人》

去见路易·梅里爱。”这句台词相当程度地隐喻了 1970 年代与 1980 年代期间的许多电影是对好莱坞传统表达讽刺或深情礼赞的事实。表达科学探索题材的虚构影片在《陌生的入侵者》(*Strange Invaders*,1983)和《柔顺的地球女孩》(*Earth Girls Are Easy*,1989)两片中获得好评,而《哈林悍将》则指涉 1930 年代的盗匪影片和德·帕尔玛的《疤脸大盗》(*Scarface*,1983)。新好莱坞还重拍了一些具有鲜明的类型特征的影片,如《当场毙命》(*DOA*)、《变体人》(*The Invasion of the Body Snatchers*)、《豹人》(*Cat People*)和《突变第三体》(*The Thing*)等。

此外,这些导演开始复兴与好莱坞黄金时期密切相关的风格化的技法。斯皮尔伯格在《大白鲨》中,借用了希区柯克《迷魂记》(*Vertigo*)里缩进/拉出(zoom-in/track-out)的技巧,这个技巧在 1980 年代的电影中常常被用来表现围绕着一个固定不动的人物周围的怪异而压抑沉闷的背景。1960 年代末期至 1970 年代初期,一些导演逐渐仰赖望远镜头,整个场景就可能是用扁平化景深的望远透镜摄取的。比较而言,许多新好莱坞导演,尤其是斯皮尔伯格和德·帕尔玛,在影片中引进了容易让人想起奥逊·威尔斯、威

图 25.11 《第三类接触》中的广角镜头。

图 25.12 《不可触摸》中的广角镜头。

图 25.13 – 图 25.14 《第二十二条军规》中，夸张的深焦镜头与扁平的远摄镜头交互剪切。

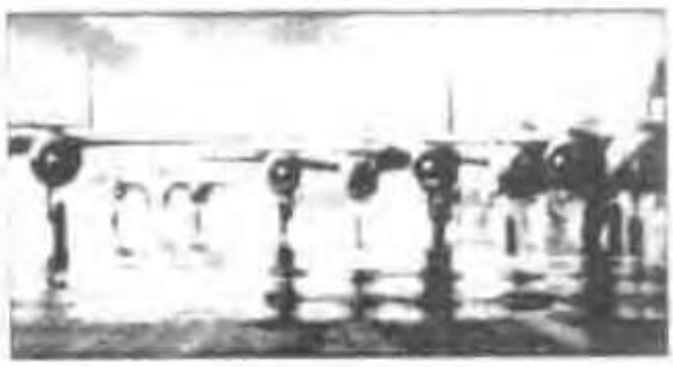


图 25.15 《终极尖兵》(*The Last Boy Scout*)中新新的柔焦风格。

廉·惠勒和“黑色电影”(film noir)的广角镜头取景。使用这种技巧的结果是产生了一些令人震撼的深焦画面和扭曲的人物影像(图 25.11、25.12)。即便如此，许多导演并未放弃望远镜头的使用。于是，1970 年代与 1980 年代期间的主流风格，就成为偶然的深焦镜头与扁平的远摄镜头画面的混合(图 25.13、25.14)。因为电影剧本经常对 1940 年代和 1950 年代的类型电影作一种当代风貌的处理，因而它们的风格变成一种汲取自许多不同时代的技巧的综合。

尽管如此，1970 年代与 1980 年代的新好莱坞电影，也试图通过展现技术上的杰出才能表现出自身的与众不同性。更具效力的剧院放映机灯罩，使得摄影师能够把场景沉浸在朦胧暧昧的氛围中拍摄，进而营造出一种新的“柔焦风格”(图 25.15)。受音乐录像带影响的轮廓清晰硬朗、低调打光的技巧，可以与一种光线明亮、色彩饱和的构图设计同时并存——这种构图方法容易让人联想到波普艺术。场面调度也可能包括非写实的一团或一束有色彩的光线。斯皮尔伯格、卢卡斯和科波拉(《旧爱新欢》*One from the Heart*, 1979)常常把他们的影片变成展现其魔术般的技巧的场所。而一些较具实验性的作品，尤其如大卫·伯恩(David Byren)的《真实故事》(*True Stories*)用极为精简和抽象的手段，创造出几近超写实的影像。美国电影对一种引人注目的“后现代”风格外观的追求强烈地影响了后来新生代的法国电影。

精湛练达的技巧所带来的新的自负和矜持，在梅开二度的卡通剧情片中毕现无遗。《黄色潜水艇》(*Yellow Submarine*)和《佛兹猫》(*Fritz the Cat*)都只是粗糙的动画片而已，仅以其引人注目的

设计和反文化的姿态来掩饰它们的低成本制作。甚至连迪士尼都放弃了在《罗宾汉》(*Robin Hood*, 1973)和《解救者》(*The Rescuers*, 1977)中细腻具体的写实性风貌。原本归属于一些片厂的动画家，脱离了唐·布鲁兹(Don Bluth)的领导，共同拍摄了《NIMH 的秘密》(*The Secret of NIMH*, 1982)和由斯蒂芬·斯皮尔伯格任制片人的第一部卡通片《美国鼠谭》(*An American Tail*, 1986)。布鲁兹的成功促成了一批背景丰富、动作连贯完美的剧情性动画长片的相继出现。迪士尼在《美女与野兽》(*Beauty and the Beast*, 1991)向前更进了一步　它把转描机的技术应用于布景的设置，从而使得空间具有相当的立体感和实质感。此外，这些新的剧情动画长片，都不再局限于青少年观众以及原先锁定的儿童观众。有的也取得了一定的成功，如《美女与野兽》就得益于片中百老汇式的歌曲，因而吸引了广大的成人观众　《美女与野兽》获得奥斯卡金像奖最佳影片的提名，这也是对此时的动画影片的一种确认，说明此间的动画片就像 1930 年代期间的动画短片一样吸引了各个层面的电影观众。

纵观整个 1970 年代与 1980 年代，有两个新的趋势始终凸现于影坛。对于一些电影工作者而言，他们主要关心的是通过对类型电影的更新和对他们崇拜的导演表达敬意来延续好莱坞的传统　有些导演则试图创造一种更具个人化色彩的电影；他们力求把艺术电影的创作惯例带入到大众化生产和流行类型之中。而从根本上说，这两种趋势都是一种"电影意识"自觉的结果。这种自觉的"电影意识"对于电影史以及它对当代文化具有持续性的深刻影响等问题有着深入的体认和自觉。

一　好莱坞的延续

最直截了当的来说，此一时期的许多影片仅只致力于维系好莱坞的历经验证的类型片传统。一些与《全国讽刺集》(*National Lampoon*)杂志和电视节目《周六夜生活》关系密切的导演和演员，在《动物之家》(*Animal House*, 1978)和《大高地不厚》(*Stripes*, 1981)两片中恢复了插科打诨的喜剧类型片。歌舞片也在融入迪斯科的《周末狂热》(*Saturday Night Fever*, 1977)、融入音乐录像带风格的《闪舞》(*Flashdance*, 1983)以及充满饶舌和重唱的《家庭派

另一个复苏的重要类型则是科幻类型片。库布里克的《2001：太空漫游》(1968)是一部重要的开风气之先的作品，然而却是由于卢卡斯和斯皮尔伯格的推波助澜才使得这种早先总是被定位为儿童午场电影和青少年探险影片的类型，以其丰厚的票房潜力而引起好莱坞的强烈关注。《星球大战》(1977)一片所展现的太空历险，以其丰富的高科技特效，吸引了新一代的电影观众。而它的前所未有的成功不仅引发它的系列性影片，同时还带动了根据电视节目《星际迷航记》(*Star Trek*)拍摄的系列性电影。《第三类接触》(*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)将 1950 年代的"入侵电影"转变为一种平和而近乎神秘的与外星球智慧沟通交流的经验。《外星人 E.T.》(*E.T.*, 1982)更把这种题材向前推进一步，进而成为此一时期最为卖座的影片。就在大约同一个时期，一种以《银翼杀手》(*Blade Runner*, 1982)为代表的、充满腐朽气息和非理想化、反乌托邦思想的科幻电影出现于影坛。在这类影片中，这种类型部分地只是被用来炫耀场景设计和特殊声画效果的创新，就像 1950 年代时那样，有些电影在科幻影片类型中融合进了取自恐怖片的元素，如《异形》(*Alien*, 1979)、《异形续集》(*Aliens*, 1986)和《魔鬼终结者》。

对于卢卡斯和斯皮尔伯格来说，延续好莱坞的传统是一种怀旧的行为。他们试图重建太空剧的单纯的愉悦性(《星球大战》)，堆满动作的系列影片 (《夺宝奇兵》, *Raider of the Lost Ark*, 1981)，或迪斯尼式的幻想(《第三类接触》、《外星人 E.T.》)。在制作《星球大战》时，卢卡斯搜集了战争影片一些最为精彩的空战场面的片段，然后用这些经过编辑的片段来扩大和丰富在大纲基础上的故事，然后再拍摄配合这些老电影镜头的太空混战。作为电影的制作人，卢卡斯与斯皮尔伯格复苏了冒险型(如《风云际会》，又译《绿柳》, *Willow*, 1988)、幻想型(如《小精灵》, *Gremlins*, 1984)和卡通喜剧型(如《谁陷害了兔子罗杰?》*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988)等家庭性电影。

斯皮尔伯格把自己的创作取向划分为他所称的"快餐电影"(fast-food movies，如《大白鲨》、"印第安纳·琼斯系列影片")和倾注了更多的导演功力的影片 (如《紫色》*The Color Purple*, 1985、《太阳帝国》*Empire of the Sun*, 1987)两大类。这些享有赞誉的改

编自畅销小说的影片仍然葆有怀旧的信念，并回应着1930与1940年代的"高尚影片"(prestige pictures)。回顾电影的伟大的传统，不难发现，卢卡斯与斯皮尔伯格两位导演在他们的影片中，通过虔诚的隐喻手法，注入了对于片厂规划影片(如《直到永远》*Always*, 1989, 重拍了《名叫乔的家伙》*A Guy Named Joe*, 1943)和迪斯尼(如《第三类接触》和《霍克号船长》*Hook*, 1991)的怀念和尊敬之情，还表达了对作者导演的尊崇(如在《星球大战》、《外星人E.T.》中引用约翰·福特)。

其他电影工作者则认为自己是以一种比较复杂的方式延续片厂的传统。约翰·米利尔斯(John Milius)曾经回忆道，"我们极为认真地拍摄好莱坞影片，并不是要大赚一笔，而是要成为艺术家。"[①]这些导演都受到过作者论的强烈影响，把他们的影片建立在由电影理论界所发展出来的作者电影概念的基础之上。

例如，约翰·卡本特的《攻击13号警局》更新了霍克斯的《布拉沃河》(*Rio Bravo*)，将男性行为符号置入当代都市暴力的背景之中。与此相似，卡本特重拍的《突变第三体》(*The Thing Gives*)赋予霍克斯的原初版本以一种悲观厌世的变调。德·帕尔玛也以对希区柯克电影的杂烩式改造的作品而成名于影坛。《迷情记》(*Obsession*, 1976)是《迷魂记》添加以乱伦纠葛的变奏之作，而《剃刀边缘》(*Dressed to Kill*, 1980)则将《惊魂记》正面置于当代的性爱意识中。米利尔斯企图在《黑狮震雄风》(*The Wind and the Lion*)中复苏嚣张声势的动作片，并且表达了对拉乌·渥许(Raoul Walsh)的敬意。乔尔(Joel)与伊森·柯恩(Ethan Coen)两兄弟的影片，则包括重新创作黑色电影(《迷血宫》*Blood Simple*, 1984)、普莱史顿·史特吉的喜剧(《抚养亚利桑纳》*Raising Arizona*, 1987)和华纳兄弟公司的盗匪影片(《黑帮龙虎斗》*Miller's Crossing*, 1989)等怪异作品。

不像卢卡斯与斯皮尔伯格，这些导演通常营造出一种可以辨识出借自于大师作品的风格。比如，柯恩兄弟影像中夸张的广角镜头，回应着威尔斯的《邪恶的接触》(*Touch of Evil*, 图25.16)；卡本特在《攻击13号警局》中的律动式剪接则受惠于霍克斯的《疤脸大盗》；德·帕尔玛的头顶镜头、令人震惊的深焦影像以及以分割画面的方式控制片中事件的手法，都不难让人想起希区柯

① 引自Michael Goodwin and Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola* (New York: Morrow, 198), p.30.

图 25.16　《邪恶的接触》中由于广角镜头而带来的夸张与失序。

克式的以华丽流畅的出色技巧表现出来的才智。《走夜路的男人》(*Bonfire of the Vanities*, 1990)中的鸟瞰视野，则借鉴自希区柯克的《外国记者》(*Foreign Correspondent*, 1940)中刺杀的场面。

好莱坞已逝的辉煌过去在 1970 和 1980 年代风行一时的讽刺片和滑稽模仿片中的对待，就不是那么受人尊敬了。梅肯·布鲁克斯（Mel Brooks）把西部片（《旋风骑士》*Blazing Saddles*, 1973）、环球公司的恐怖片（《新科学怪人》*Young Frankenstein*, 1974）、希区柯克的恐怖片（《紧张大师》*High Anxiety*, 1977）和历史史诗片《世界历史（第一集）》(*History of the World*, Part 1, 1984)，转变为尖叫刺耳、满口污言秽语的滑稽剧。伍迪·艾伦谐谑嘲讽搞笑电影（《偷了钱就溜》*Take the Money and Run*, 1969）、科幻电影（《沉睡的人》*Sleeper*, 1973）和纪录电影（《变色龙》*Zelig*, 1983）。大卫(David)与杰瑞·萨克(Jerry Zucker)兄弟，与吉姆·亚伯拉罕(Jim Abrahams)一道，在《空前绝后满天飞》(*Airplane!*, 1980)中对灾难片、在《笑破铁幕》(*Top Secret!*, 1984)中对于间谍片、在《机飞总动员》(*Hot Shots!*, 1991）中对于“飞天小子”式电影(flyboy movies)进行了残忍无情的反讽和破坏。诸如此类对于类型惯例的无所顾忌的戏谑嘲讽，本身即是一种以插科打诨滑稽搞笑为特色的默片喜剧的电影类型，并表现出鲍勃·霍普(Bob Hope)与平·克劳斯拜(Bing Crosby）或狄恩·马丁(Dean Martin）与杰利·路易斯(Jerry Lewis)等人的喜剧中的某些惯例。究其实，嘲讽好莱坞也正是好莱坞的一个传统。

二　好莱坞的个人电影

对创造一种美国式的艺术电影的旨趣，激发了一批主流导演去创作更为个人化的电影。这些电影通常是经典叙事电影的惯例与从欧洲艺术电影汲取的策略的混合。在这些电影中，类型电影的惯例受到尊重但也进行了改造出新。因此，古典风格得到保存

但也因为时不时的创新而发生变化。它们的总体意义在于被用来表达导演的世界观。

一个杰出的例证是罗伯特·阿尔特曼。他曾经执导过一些相当正统的剧情长片，之后，其创作生涯历经美国电影 1960 年代的衰退、青春电影的风潮和好莱坞艺术电影的风尚而活力犹存。他的作品将一些类型电影谐谑化，从战争影片《陆军流动外科医院》(又译《陆军野战医院》*M*A*S*H*，1969)到反歌舞片《波普艾》(*Popeye*，1980)。它们表达了对于权威的不信任，对于美国式虔诚的嘲讽批判，以及对于一种充满活力的理想主义的赞颂。

阿尔特曼也发展出一种非常独特的风格。他常常借助蹒跚踌躇的、近乎即兴表演的方式，变化不定的横摇带伸缩的摄影风格，突然的剪接，将观点完全排除于人物动作之外的多机拍摄，以及前所未见的稠密的声轨和音响等手段。他的长镜头将人物彼此会聚在一起，进而将他们封闭在一个有反射的玻璃后面（图 25.17）。被许多影评人视为阿尔特曼之重要成就的《纳什维尔》(*Nashville*，1975)，追踪片中 24 位人物一周之内的行动，经常把他们散布于宽银幕的画面中(图 25.18)。阿尔特曼电影中的人物，总是喃喃自语、互相打断对方、同时讲话，或者发现自己被嘈杂的扩音器发出的正统而无聊的智慧或常识所淹没。阿尔特曼通过对于主题、类型、影像和声音的独特把握，在 1970 年代的好莱坞创造了一种个人化的电影。

与阿尔特曼同时代的伍迪·艾伦也是如此。艾伦身兼电视喜剧编剧和脱口秀演员，他写过舞台剧、演过电影，并从《偷了钱就溜》(*Take the Money and Run*)一片开始执导。他在 1970 年代成为最著名的喜剧导演之一，延续了马克斯兄弟和鲍勃·霍普自作聪

图 25.17 《漫长的告别》(*The Long Goodbye*)中，从一面稠密的窗户当中，我们看到海滩上的警探菲力普，同时在屋里小说家罗杰正在与妻子吵架。

图 25.18　《纳什维尔》开场中人来人往的机场，片中主要人物擦身而过。

明、卖弄学识的荒谬喜剧传统。艾伦早期的作品也通过电影中的喜剧性的隐喻——就像在《香蕉》(*Bananas*, 1971)中表现对《战舰波将金号》中敖德萨阶梯这一著名片段的敬意——以吸引年轻观众。

从《安妮·霍尔》(*Annie Hall*, 1977)开始，艾伦编导了一系列的影片。在这些电影中，他把对都市职业阶层人士心理问题的兴趣与对美国电影传统，以及费里尼和伯格曼等欧洲电影工作者的热爱融合了起来。他曾说过，“当我开始拍电影的时候，我偏好的是那种年轻时代令我愉悦的影片——喜剧片，那种真的很有趣的喜剧片、浪漫式的喜剧片和世故的喜剧片。我变得比较懂事之后，内心对外国电影的感受，才逐渐取而代之。”①

艾伦最有影响的影片总是把他的喜剧性的人物性格——那种高度敏感的，总有不安全感的犹太知识分子——放在一个心理冲突和纠葛的情境中来凸现。影片的情节常常专注于描绘艾伦这一人物的复杂爱情生活，就如同在《安妮·霍尔》、《曼哈顿》(*Manhattan*, 1979) 中所表现的那样。在《汉娜姐妹》(*Hannah and Her Sisters*, 1986)和《罪与罚》(*Crimes and Misdemeanors*, 1990)中，情节主要就是由几个剧中人物之间纠缠不清的爱情关系来展开，同时也在口语喜剧和严肃戏剧之间的对照中展开。比如，《汉娜姐妹》混合着对婚姻的不忠、对癌症的恐惧以及对于纽约知识分子生活的讽刺性观察。艾伦围绕他的一些深思熟虑的问题而编制他的许多作品。这些作品毫不掩饰地纪录着他的热爱（爵士乐、曼哈顿）、厌恶（摇滚乐、毒品、加利福尼亚）和价值（爱情、友谊和信任）。

① 引自 Eeic Lax, Woody Allen: *A Biography* (New York: Knopf, 1991).

一种独特的制作安排使得艾伦能够控制自己的剧本、挑选演员和剪辑。他甚至还被允许重拍影片的某些特定部分。他尝试探索多种多样的风格，从《变色龙》(*Zelig*)中虚假的纪录写实风格，到《影与雾》(*Shadows and Fog*, 1992)中对德国表现主义的嘲笑。艾伦还对不少他所喜爱的影片和作者表达敬意。《星尘往事》(*Stardust Memories*, 1980)是对《八部半》的重拍，《那个时代》(*Radio Days*, 1987)以其对时代细节的引人思古幽情的细腻刻画，令人想起《爱玛珂德》(*Amarcord*)。《我心深处》(*Interior*, 1978)和《九月》(*September*, 1987)，是两部伯格曼风格的室内剧电影，而《汉娜姐妹》中假日家庭聚会的场景也令人联想起《芬妮与亚历山大》。

马丁·斯科西斯是另外一位以其个人特色融合了好莱坞传统与艺术电影特质的导演。斯科西斯是从小看着好莱坞剧情长片和"百万巨片"(Million Dollar Movie)之类的电视节目长大的，继而进入纽约大学电影系学习。在这里，斯科西斯受到安德鲁·沙利斯(Andrew Sarris)和作者论的很大的影响。他以几部短片和两部低成本剧情长片获得了地下电影的名气，接着他完成了引人注目的《穷街陋巷》(*Mean Streets*, 1973)、《艾丽丝不再住这儿》(*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974)和《出租汽车司机》(*Taxi Driver*, 1975)两片，使得斯科西斯声誉鹊起。《愤怒的公牛》(*Raging Bull*, 1980)这部关于职业拳击手杰克·拉摩塔(Jack LaMotta)的传记影片，赢得更为广泛的关注。有些影评人将它视为美国1980年代最好的影片之一。斯科西斯最近的影片，特别是《喜剧之王》(*King of Comedy*, 1982)、《基督最后的诱惑》(*The Last Temptation of Christ*, 1988)、《好家伙》(*Goodfellas*, 1989)等，更进一步巩固了他作为这个时代最受好评的导演的声誉。

作为"电影小子"之一，斯科西斯从好莱坞传统受益匪浅。《恐怖角》(*Cape Fear*, 1992)是一部重拍片；《出租汽车司机》是由常为希区柯克电影作曲的柏纳·赫曼(Bernard Herrmann)配乐的；在筹拍《纽约，纽约》(*New York, New York*, 1976)期间，斯科西斯研究了1940年代好莱坞的歌舞片。然而，如同阿尔特曼和艾伦，他也深受欧洲艺术电影传统的影响。比如，《愤怒的公牛》中一个镜头改变的手法，很可能或是取自哥达尔或是来自《原野奇侠》(*Shane*)

角，以旁白叙述为他的行为辩护，而在电影最后的场面中，他直接向观众诉求。

如果说艾伦和斯科西斯是通过他们电影中人物的心理故事，创造一种个人化的电影，那么，其他导演则通过“问题电影”(Problem pictures)表达社会批判的主题。奥利佛·斯通在一系列激进的、具有鲜明的政治意指的影片(如《野战排》，1986；《生于七月四日》*Born on the Fourth of July*，1989；《肯尼迪》*JFK*，1991)中，表达了他关于1960年代的自由理想主义在肯尼迪死后迷失了方向的见解。约翰·塞尔斯(John Sayles)的影片较具反射性与抒情性，表达了对于美国历史(《暴乱风云》*Matewan*，1987)和当代(《七人返乡》*The Return of the Secaucus Seven*，1980；《希望之城》*City of Hope*，1991)的阶级斗争的批判性视野。莉姿·博登(Lizzie Borden)的未来主义和女性主义的作品《烈火重生》(*Born in Flames*，1986)，则导致有关卖淫话题的《打工女郎》(*Working Girls*，1987)和有关强奸话题的《爱情犯罪》(*Love Crimes*，1992)两部作品。

斯派克·李(Spike lee)这位1980年代末期，非洲裔美国人主流电影拍制中最惹人瞩目的倡议者，拍制了一些充满生气也充满说教的问题影片：《学校的迷茫》(*School Daze*，1988)、《循规蹈矩》(*Do the Right Thing*，1989)、《丛林热》(*Jungle Fever*，1991)。李的电影不仅向非裔美国人社群，也向白人观众提出质疑。他那充满活力的色彩布局和镜头组织方式，以及让演员直接对着摄影机讲话的习惯(图25.21)，都使他的作品给人一种海报式的直接性和急切感。

1980年代期间，个人化电影也以另外一种伪装的面目出现。这种按常规更适合于独立制片方式的古怪诡诈风格的影片，也悄悄进入了主流电影。大卫·林奇从被影迷狂热崇拜的《橡皮头》转向较为传统的《象人》；接着的《蓝丝绒》(1986)和《双峰镇》(*Twin Peaks*：*Fire Walk with Me*，1992)，则在小镇生活里注入了阴森怪异的情调。葛斯·凡桑(Gus Van Sant)在他的《玛拉诺奇》(*Mala Noche*，1987)和较为主

图25.21 《美梦成真》(*She's Gotta Have It*)中直接对着摄影机讲话。

流的《追阳光的少年》(*Drugstore Cowboy*,1989),以及一部根据莎士比亚剧作改编的男同性恋题材公路电影《男人的一半还是男人》(*My Own Private Idaho*,1991)中,混合了肮脏破落的写实主义与黑色电影的风格。吉姆·贾穆许(Jim Jarmusch)在后朋克风格与激烈明快的《天堂陌影》(*Stranger Than Paradise*,1984)、作为男性通俗剧的《不法之徒》(*Down by Law*,1986),以及通过枯燥无味的表演风格和伤感的幽默叙述三个重叠故事的《神秘火车》(*Mystery Train*,1989)等影片中进行一种所谓的叙述结构试验。在《关于信任》(*Trust*,1991)和《简单之人》(*Simple Men*,1992)中,海尔·哈特利(Hal Hartley)将通俗剧风格的曲折而冗长的情节,转变为隐隐呈现的巨大而冷漠无情的特写镜头。诸如此类的叙事策略的游戏或炫耀,无疑可以在艺术电影中找到源头,而这些导演也因此形成了一种独特的"匹敌电影"(parallel cinema)。

在1990年代初期,导演风格的多样性取向和差异与美国电影对当代美国生活的重新凸现并驾齐驱。虽然电影处在一个因为它会遭受有线电视与录像带的两面夹击而枯竭衰微的预言下,但影剧院演映的电影仍然在当下混杂的各种媒介中占有重要地位。电视网根据成功的影片炮制系列电视连续剧,并且邀请知名导演创作一些投合播映的特别节目。更广泛地说,美国电影所带来的兴奋,早就无孔不入地渗透到了全世界的流行文化。报纸与电视报道每周票房榜首影片;奥斯卡金像奖的颁奖典礼成了一个国际性的文化仪式;而像《首映》(*Premiere*)这类迎合影迷们对于电影圈的小道消息贪得无厌的需求的影迷杂志,更是大受欢迎。

1990年代的初期,全世界生产了大约四千部供商业性演映的剧情长片。美国的片厂和独立制片只制作了其中的三百到四百部影片,然而这些电影却吸收了世界百分之七十的票房利润。毫无疑问,1949年,当美国电影昂然跨入它的百年历史盛典之时,它仍然继续把持着在全世界无论是经济上还是文化上都最具强势力量的电影工业。

第二十六章　新兴电影与新发展

第一节　西欧的电影

一　欧洲艺术电影的复苏：走向浅显易懂

在一个似乎很难有巨大成功机会的氛围中，欧洲通俗的类型电影保持了它的稳定性。国际观众争相观看意大利喜剧，从法朗哥·布鲁萨蒂（Franco Brusatti）的《面包与巧克力》（*Bread and Chocolate*，1973）到毛里奇奥·尼凯提（Maurizio Nichetti）的《冰车失窃记》（*Icycle Thief*）和罗伯特·贝尼尼（Roberto Begnini）的《约翰尼·斯泰基诺》（*Johnny Stecchino*）。法国的性爱喜剧（如《亲亲表妹》*Cousin Cousine*，1975）和英国的古怪幽默（例如 Monty Python 的系列影片）也都在本土市场和外国市场上占有一定位置。法国和英国的犯罪影片，经常让人联想起它们受诗意现实主义和黑色电影传统影响的影子。随着电影检查制度的放松，色情电影泛滥于欧洲。《艾曼纽》（*Emmanuellle*，1974）在国际市场大获成功，表明性爱题材影片有着巨大的商业放映市场，直到 1980 年代受到录像带的冲击。

在一个电影生产更为自觉的艺术水准的追求上，一种新的对“精致电影”追求的传统出现了。电影观众与海外市场的衰退，投资人的保守趋势和好莱坞的竞争，使得制作人与导演们转而拍制一种较之我们在政治现代主义时期电影中看到的更为易于接受、较少挑战性也较少突然断裂的影片。许多欧洲导演重新回到“优质影片”（prestige pictures）、从文学改编的影片、出现于 1950 年代和 1960 年代的温和的现代主义影片等易于为人接受的模式。

举例来说，在意大利，埃托雷·斯科拉（Ettore Scola）在他完成《我们曾如此相爱》（*We All Loved Each Other So Much*，1974）之前曾是一名编剧和喜剧演员，而在此之后，这部影片使他成为一位

对意大利战后政治之幻灭的严厉批评者。他以这部《我们曾如此深爱》、《特殊的一天》(*A Special Day*, 1977)、《舞厅》(*The Ball*, 1983)等赢得了国际性的成功。这几部影片几乎每部都巧妙地融合了艺术电影的现代主义和易于接受的喜剧性。例如《舞厅》被完全置于法国不同时代的舞厅的背景中,且在没有对白的情况下展开。斯科拉的特写镜头展现滑稽的表演,但也展现他所精湛控制的色彩配置技巧。这就像是在人民阵线式的电影中,将画面中的其他颜色全部抽出,只留下了那面红色的共产党旗帜。

一些批评家认为这部电影对文学价值和高雅风格的追求,看起来正创造了一种新的法国精致电影传统(French Tradition of Quality)。例如,成功的小说家伯特兰大·布列尔(Bertrand Blier)改编自己的作品而拍成《华尔兹舞者》(*The Waltzers*, 1974),他的《掏出你的手帕》(*Get Out Your Handkerchiefs*, 1978)获得了奥斯卡金像奖。而另一部《美的过火》(*Too Beautiful for You*, 1989)也在海内外赢得赞誉。同样,由影评人转而作导演的贝尔特朗·塔维尼埃(Bernard Tavernier),通过聘请让·奥仁查(Jean Aurenche)担任编剧,并且拍制诸如像《在乡间渡过的礼拜天》(*Sunday in the Country*)这样的向雷诺阿表示敬意的影片,唤起了法国战后电影的黄金岁月的来临。

一些颇有建树的导演通过拍制有声誉的、易于外销的电影而跻身欧洲影片新趋势。流亡国外的波兰导演华依达(Andrzej Wajda)在法国(《丹东》*Danton*, 1982)和德国(《柏林之恋》*A Love in Germany*, 1983)拍制电影。厄曼诺·鄂米(Ermanno Olmi)的《木屐树》(*Tree of the Wooden Clogs*, 1978, 意大利),标志着重新回到了新现实主义,它以原始方言来再现19世纪农民的生活,但同时也赋予他们传奇的层面。卡洛斯·绍拉从西班牙文化中获取养分,有大量的产出。这之中包括《血的婚礼》(1981)、《卡门》(*Carmen*, 1983),采用土著舞蹈的《着了魔的爱》(*Love, the Magician*, 1986),还有与意大利联合制作的场面华丽、把西班牙殖民主义描绘成一个残酷的政治游戏的《黄金国》(1988)。

在1960年代与1970年代初期,保洛·塔韦亚尼和维托利欧·塔韦亚尼两兄弟曾经推动过一种充满人道主义和平民理想的政治电影,并且由于《我主我父》(*Padre padrone*, 1977)的成功而成

为享誉盛名的导演。他们以一部重塑新写实传统的神秘作品《流星之夜》(*Night of the Shooting Stars*,1982),以及一部改编自皮兰德娄(Pirandello)小说的精美之作《寇斯》(*Kaos*,1984),进一步确立了他们的名望。《你好,巴比伦!》(*Good Morning Babylon*,1987)无论在主题上还是在结构上,都回到了美国默片时期电影的单纯的浪漫。总之,塔维亚尼兄弟与许多其他的导演一起,创造了一种国际性的 1970 年代与 1980 年代期间的"精致传统"。

这种国际性的电影新趋势发展到也能够展现政治批判主题,是以 1970 年代德国新电影为标志并进而赢得国际性声誉的。这之中,法斯宾德尤其具有代表性,他以一批著名影星为号召,有着庞大预算的影片而跻身于国际舞台。当《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(*The Marriage of Maria Braun*,1978)在国际上大获成功之后,法斯宾德很快就转而投拍大规模的合作制片,如《莉莉·玛莲》(*Lili Marlene*,1980)、《洛拉》(*Lola*,1981)和《水手奎莱尔》(*Querelle*,1982)等。在法斯宾德的这些晚期的作品中,所有的色彩、服装、软焦镜头(soft focus)和豪华场面的资源,都被用来使剧中人物世界的"风格化":散射在脸上的超现实的粉红光线(《洛拉》);或是从码头发射出来的一道橘红色的光芒(《水手奎莱尔》);还有严格忠于史实细节的大特写镜头,不时地打断《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(图 26.1)中的事件和行为……即便如此,法斯宾德并未完全放弃他的实验冲动。不同于史卓布与惠蕾等人,他宁可进行后期配音,而这使得他创作出的声轨就像他的场景一般怪异。法斯宾德在《十三个月亮的一年》(*In a Year of 13 Moons*,1978)和《第三代》(*The Third Generation*,1979)中,交叠覆盖式地使用收音机广播、电视评论和对话等,从而营造出稠密的多声部对话的声音效果。

法斯宾德试图提醒观众,他们的国家依然与它的纳粹历史有着千丝万缕的关联。他的晚期作品呈现出一部关于德国历史的史诗——从 1920 年代(《波尔维泽》*Bolweiser*,1977;《绝望》*Despair*,1977)历经法西斯时期(《莉莉·玛莲》),到战后德国的

图 26.1 《玛丽亚·布劳恩的婚姻》剧照。关于一包香烟的特写镜头。

兴起(《玛丽亚·布劳恩的婚姻》;《薇洛尼卡·佛斯的渴望》*Veronika Voss*,1981;《洛拉》)。此外,他也关注当代的历史,就像他在引发争议的《狐狸与朋友》(*Fox and His Friends*,1974)中处理同性恋的问题,在《库斯特妈妈快乐之旅》(*Mother Kuster's Journey to Happiness*,1975)中批评左翼分子,以及在《第三代》中嘲讽故作姿态的恐怖主义。相形之下,玛丽亚·布劳恩这个形象更具现实批判精神,影片近乎冷酷地把她对丈夫的奉献与她伶俐地操纵他人区分开来,从而揭示出其悲切的生存状态。可以说,法斯宾德的这部最后的影片,以一种沉静悲悯的风格,延续了他在早期影片中所探索的在通俗剧基础上融合社会批判的精神意向。

随着导演们开始从激进、极端的政治批判现代主义的后撤,一些人试图通过较为写实的、甚至接近自然主义的方式来揭露社会矛盾。在法国,墨里斯·皮亚雷(Maurice Pialat)的《我们不会白头偕老》(*We Won't Grow Old Together*,1972)和《学位第一》(*First Get Your Degree*,1978),尖锐地描绘中产阶级的一些社会问题,如离婚、不想生小孩和癌症等。他的日常生活化的写实风格——表现在《露露》(*Loulou*,1980)和描述一名成长于性开放时代女孩的《我们的爱情》(*A nos amours*,1983,图 26.2)等影片中——赢得国际上广泛的接受。尚·犹斯塔奇(Jean Eustache)在他的《母亲与娼妓》(*The Mother and the Whore*,1972,图 26.3)中,刻绘了关于一个终日欺瞒争吵、混迹于女人的生活中、以自我为中心的青年的颓废的风俗画。

图 26.2　《我们的爱情》剧照,女主角是一个十几岁的中产阶级女孩,洋溢着热切的骚动与不安。

图 26.3　《母亲与娼妓》中,让·皮埃尔·洛德(曾饰演《四百下》中的安东尼)扮演的狡诈自私的男主角。

在英国,工人阶级的生活为写实性电影的拍制提供了主题或题材。肯·洛区(Ken Loach)启用非职业演员,以半纪录片风格在北方工业区实景拍摄了《凯斯》(*Kes*,1969)。这部影片描绘了一个工人阶级的男孩,他对学校生活感到痛苦,而惟一的生活兴趣来自于对一只猎鹰的训练

图 26.4 《凯斯》中的主角表现出对学校的一丝兴趣；当被问及他的宠物猎鹰时，他在黑板上写下了猎鹰的话语。

图 26.5 青少年题材影片《我的童年》探索青少年的一些卑微的事情。

图 26.6 《阶级关系》(*Class Relations*, 1983)中，典型的静止取景与广泛的表演风格。

(图 26.4)。在 1970 年代早期，成立于 1966 年，并以资助独立短片为主的英国电影学院制作委员会 (British Film Institute Production Board)，也开始资助故事长片的拍摄。其中最早的一部，是比尔·道格拉斯 (Bill Douglas) 的自传式三部曲：《我的童年》(*My Childhood*, 1972)、《我的家族》(*My Ain Folk*, 1974) 和《回家路上》(*My Way Home*, 1977)。这些影片以一种简括的、不带情感的方式，追踪再现了一个居住于北方工业城市的小男孩贫穷、无爱的生活境况(图 26.5)。

英国电影学院制作委员会也资助一些少数族群的电影拍制。例如，牙买加导演荷里斯·奥维 (Horace Ove) 就是被资助者之一。他拍摄了一部故事长片《压力》(*Pressure*, 1974)，在影片中，伦敦移民家庭的两兄弟以不同的方式处理所遭遇的种族歧视。奥维避开了极端的现代主义风格，以一笔小预算营造出了一部精美的政治评论性作品。

虽然如此，那种颇具有实验性和跳跃断裂特征的政治现代主义倾向，并未在欧洲影坛完全消失。亚历山大·克鲁格在完成比较直接地进行叙事的《强人费迪南》之后，(又译《强壮的费迪南》*Strongman Ferdinand*, 1975, 联邦德国) 重新回到对纳粹主义和战争的后遗症进行探索的破碎断裂的历史寓言性影片的拍摄。斯特劳布与西耶持续拍摄一些静态风格的、以文本为中心的，在叙事上更多地依赖于文学作品改编的现代主义作品如《西奈狗·诗人札记》(1976)、《太早、太晚》(*Too Early, Too Late*, 1981) 等(图 26.6)。智利的流亡导演劳尔·鲁伊斯，创作了一些迷宫式的现代主义风格的影

图 26.7　在《影像的记忆：生活如梦》中鲁伊斯用重叠的广角镜头强调隐秘的叙述。

片，如《解除的天职》(*The Suspended Vocation*,1977)把两部尚未完成的影片，交互剪接在一起，意在呈现关于宗教阶层人士的勾心斗角。在《影像的记忆：生活如梦》(*Memory of Appearances: Life Is a Dream*,1987)中，劳尔·鲁伊斯让一名政治密探置身于独裁政治之中。别有意味的是，电影中有一个镜头，是警察在一家影剧院银幕后面讯问犯罪嫌疑人(图 26.7)。

在这一政治现代主义潮流的所有导演中，在 1980 年代获得最高地位的是希腊导演西奥·安哲鲁普洛斯。他的如壁画般呈现希腊历史的《流浪艺人(巡回剧团)》(1975)，已被一种较为平易近人，但仍保留着强烈的政治倾向和意图的作品所取代。《塞舌岛之旅(基西拉之旅)》(*Voyage to Cythera*,1984)表现了一名年迈的共产党流放者重返希腊的故事。安哲鲁普洛斯也触及欧洲移民与国界分解等问题，如在《雾中风景》(*Landscape in the Mist*,1988)中离家出走，寻找他们认为应该在德国的父亲的孩子们。而《白鹳的踌躇》(*The Suspended Step of the Stokr*,1991)则聚焦于一位放弃中产阶级的优越生活而过着朝不保夕的难民生活的著名小说家。在 1980 年代期间，安哲鲁普洛斯作为长镜头拍摄倾向电影风格的重要代表人物，取代了安东尼奥尼和杨素。他的摄影机，往往放置在远处，聚焦于移动着不断跨越背景的剧中人物，从而简括地勾勒出连贯的场景对于动作行为的影响力，有时则通过环境与事件的对照而营造出惊人的效果。就像在《雾中风景》里，安哲鲁普洛斯以一个极为冗长的长镜头，强化了少女被强暴的令人震惊的场面。

图 26.9　《辉煌的 80 年代》中阿克曼修正了音乐。

起，在这个晚上有多达三十几对情侣在相会、等待、争吵、做爱和分手。《辉煌的 80 年代》(*The Golden 80s*，又名《走马观花》*Window Shopping*，1983) 以其独特的方式表现在一个购物中心里发生的爱情的陷阱，影片通过虚浮的歌曲，以及对于性爱诡计和爱情失落的苦涩反省，展现出一种高度装饰化了的华美风格(图 26.9)。《夜与日》(*Nuit et jour*，Night and Day，1991)可说是女性主义者对“新浪潮”的反思之作。影片似乎是从女性的观点重述特吕弗《朱尔和吉姆》(*Jules and Jim*)中朱尔与吉姆的三角恋情故事。在所有这些影片中，战后艺术电影的片断叙事技巧使得阿克曼能够专注于表现偶然的遭遇和意外的显现，并表达她对女性的工作，女性对爱情与肉体快感的渴求等问题的持续的关注。

事实上，女性导演在德国新电影中成为非常重要的一翼，这在一定程度上应归功于电视与政府机构所施行的极具魄力的资助计划。冯卓妲就是这一运用艺术电影策略探究女性话题的电影潮流中最突出的代表人物。再如海凯·珊德(Helke Sander)，她在 1968 年时是一名学生运动积极分子，而且是德国妇女解放运动的创始人之一。她在拍了几部关于妇女运动的短片之后(其中有一部是关于避孕的副作用问题)，她拍制了《全面退化的人格》(*The All-Around Reduced Personality: Redupers*，1978)。这部影片讲述一名摄影师在试图公开展示未经官方许可的西柏林照片时遭遇反对的故事。大约与冯·特洛塔同时成名的海玛·珊德斯-拉姆丝(Helma Sanders-Brahms)也同样在影片中关注诸如移民劳工和妇女权利等当代社会的焦点问题。她的《苹果树》(*Appletrees*，1991)，讲述了一名被东德共产党高官引诱的东德女子，在两个德国统一时必须重建自己生活的故事。

其中有一部最具震撼力的重塑现代主义艺术电影的作品，是珠妲·布鲁克娜(Jutta Bruckner)的《饥饿的岁月》(*Years of Hunger*，1979)。从一个当下的旁白叙述中，一名女子(乌苏拉)回忆起自己在充满政治与性爱压抑的 1950 年代的成长。在乌苏拉长大成人、

图 26.10 《饥饿的岁月》:年老的妇女向乌苏拉解说月经;后来妈妈对爸爸说,乌苏拉肚子痛。

性意识也成熟的过程中,冷战意识形态和严厉的家庭生活不断困惑着她(图 26.10)。影片中出人意外的旁白和不确定的结尾(其中乌苏拉可能自杀也可能没有自杀),营造出朦胧暧昧的时间与空间——这不免让人联想起雷乃和杜拉斯。布鲁克娜的创作意图,在于呼应《广岛之恋》与后期艺术电影的实验性。她寻求的是一种"精神分析式的"(psychoanalytic)叙述,在这样的叙述中,场面之间的结合几乎是完全相异的,非对等不和谐的并置,因为其所要表现的记忆更多的是一种跳跃式的联想。

三 现代主义艺术电影的回归

除了一小部分政治现代主义和许多女性主义的电影作品,大部分重要的欧洲影片,都回避如 1965—1975 年期间的电影所表现出来的那样直接介入政治。功成名就的导演们继续创作适应国际市场需求的温和现代主义式影片。举例来说,弗朗索瓦·特吕弗以《日以作夜》(*Day for Night*,1973)和《最后一班地铁》(*The Last Metro*,1980)获得巨大成功,而异常忧郁的《绿室》(*The Green Room*,1978)则不太受欢迎。阿仑·雷乃逐渐对于拆穿故事叙述者的虚构性发生兴趣,并且常常以几乎难以发现的轻描淡写的笔触在他的经典性杰作《广岛之恋》与《穆里埃尔》(1963)表现出来。在《我的美国舅舅》(*My American Uncle*,1980)中,人类的经历却印证了动物行为的理论(图 26.11)。《天命》(*Providence*,1976)则通过停滞的画面和中途的修改,揭露出虚构情节的人工任意性。

两位以英国为据点的老一辈导演——库布里克和尼古拉斯·罗格(Nicholas Roeg),推动了欧洲艺术电影的复苏。斯坦利·库布里克在他于 1975 年改编自柴克雷(Thackeray)的《巴里·林登》(*Barry Lyndon*)中,弥漫着一种超然冷漠的气息。库布里克似乎是把电影当作一次技术实验的机会,在这一实验中,他尝试以镜头捕捉烛光照明的影像。杰出的摄影师尼古拉斯·罗格,以他野心勃勃、极具挑战性的《把戏》(*Performance*, 1970)名震影坛之后,又在《现

图 26.13 《为什么我命该如此》剧照。

图 26.14 在考里斯玛基的《我雇了一个合同杀手》中，办公室里没人看到他的死。

莫多瓦对情节的处理令人想起道格拉斯·瑟克(Douglas Sirk)那些充满爱情对手戏和猝死的作品。就像布努埃尔的一些墨西哥的作品一样，阿尔莫多瓦在电影中常用一种轻松自如，很能讨好观众的手法来处理丑闻纠缠的情境和画面。阿尔莫多瓦还谐谑反讽一般的通俗电影，这种反讽效果通常是通过在一部电影中模仿或表现另一部电影达到的。

就在阿尔莫多瓦因为《精神濒临崩溃边缘的女人》(*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*,1988)在国际影坛声名大噪之时，芬兰的阿基·考里斯玛基(Aki Kaurismaki)也以一部文德斯式的影片《精灵》(又译《阿利埃尔》,*Ariel*,1989) 和布莱松风格的《火柴厂女工》(*Match Factory Girl*,1989) 两部影片赢得全球的瞩目。他那一部分来自于对硬式摇滚的狂热激情的残酷、面无表情的冷酷嘲讽，淋漓尽致地表现于《列宁格勒牛仔去美国》(*Leningrad Cowboys Go America*,1989)中。而同时在《我雇了一个合同杀手》(*I Hired a Contract Killer*,1990)和《放荡生活》(*Vie de boheme*, *Bohemian Life*,1991)中，则因为讽刺意味的增强而情绪趋于缓和。考利斯麦奇对于古怪的、边缘性人物的歌颂，他的广泛的影片指涉，以及他对中产阶级价值观的讥讽，都使他成为 1990 年代欧洲影迷崇拜的对象(图 26.14)。

西班牙的维克多·艾瑞斯(Victor Erice)远不如阿尔莫多瓦和考里斯玛基的多产，但他的作品以其宁静安详的美感，以及对充满幻想与神秘的童年时光和生活的探索而引人注意。《蜂窝的灵魂》(*Spirit of the Beehive*,1972) 以 1930 年代的西班牙为背景，讲述一个小女孩深信她所藏匿的罪犯，就是她最喜欢的电影《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*)中的怪物。《南方》(*The South*,1983)主要讲述一个未成年少女发现她父亲的婚外恋情的故事。艾瑞斯通过明暗对比强烈的摄影，营造出一个介于童年世界与成人世界之间的

朦胧暧昧的诗意化世界。

另一位以艺术电影的架构，探讨家庭关系问题的导演是特伦斯·戴维斯(Terence Davies)。戴维斯高度自传性的影片，把艺术电影常用的一些程式惯例与一种以个人化经验对1968年以后政治氛围的感受结合起来。归功于英国电影学院赞助电影制作的创举，戴维斯以《遥远的声音》(*Distant Voices, Still Lives*, 1988)突破了国际市场。在影片中，在一个精神变态的、残暴的父亲的统治之下的家庭生活的痛苦，因为母亲与孩子们之间所共同享有的爱和亲情而稍得缓解。这个异常痛苦的题材，也因为一种类似于阿克曼的《珍妮·戴尔曼》中所表现出来的尖锐的、直线性的风格而更为强化，给人以紧张感。戴维斯在片中常常聚焦于空荡荡的走廊和门槛，而且还把家庭的偶然相聚和一起唱歌的画面，处理成类似于全家福照片式的情境。在《长日将尽》(*The Long Day Closes*, 1992)中，他以更为华丽的风格重新创造出一个家庭在父亲去世之后悲喜交加的气氛。影片中通过缓慢的摄影机运动、配合着灯光变化的溶镜画面，以及乐曲之间流畅的转换，几乎令人无法察觉地在现实与幻想之间转换着不同的时间与空间。

戴维斯的影片常常运用复杂的、片断式的倒叙和闪回，这可以看做是典型地体现了1980年代的欧洲电影潮流。这股新兴的欧式电影潮流经常重返那种由费里尼、布努埃尔以及其他导演所开创的时空自由流动和转换的风格。凡·多梅尔(Van Dormael)的《英雄托托》(*Toto le heros*)是一部1990年代欧式艺术影片的典范之作，它营造了一种雷乃式的把现实、记忆和幻想进行交互式表现的风格。拉斯·冯·提尔(Lars Von Trier)的《犯罪分子》(*The Element of Crime*, 1983，丹麦)和《欧洲特快车》(*Europa*，又名*Zentropa*, 1991，德国)，营造出徘徊于历史与梦幻之间的不详预兆和变幻不定的景象。经历了1970年代期间短暂的对于社会写实主义创作方法的关注之后，大多数有艺术追求的年轻导演，都汲取了1960年代艺术电影常用的充满人工虚构性的剧情结构方式，以及在形式和内容上的朦胧暧昧等特色。

四　回到震慑人心的影像

伴随着对电影叙述手法的新认识和新探索，1970年代的欧陆

影坛兴起了一股“回到影像”的艺术潮流。就像斯皮尔伯格、卢卡斯、科波拉以夸大炫耀的视觉奇观使观众震惊一样，许多欧洲导演也给他们的影片施加让人神魂颠倒的奇丽面目。好莱坞电影式的对高速追逐的动感场面、爆炸和特殊效果的“奇观化”追求也为欧洲导演借用来极力创造奇丽而震慑人心的影像，由此吸引观众对于画面和影像的沉迷。无论欧洲导演还是好莱坞导演都提供了在规模和强度上均为电视所无法匹敌的影像和画面。此外，欧洲艺术电影的这种新的视觉造型倾向也有其本土的根源，且大多呈现出清晰的现代主义风格特征。

两位以慕尼黑为根基的导演在1970年代早期强化了这种趋向，此即维尔纳·赫尔措格(Werner Herzog)与维姆·文德斯(Wim Wenders)。因为他们都专注于天启式镜头的拍摄而被人们称作“感性”(sensibilist)的导演。出于对奇丽影像的执著和对观众感受的尊重，他们逐渐摒弃了其他德国新电影导演对政治的关注。他们的内省性的电影也与当时德国文学所兴起的“新灵性”(new inwardness)潮流同步呼应。

赫尔措格以他的一系列神秘的影片名声大噪：《生活的标志》(*Signs of Life*, 1968)、《侏儒也是从小事做起》(*Even Dwarfs Started Small*, 1970)、《阿吉尔，上帝的愤怒》(*Aguirre, the Wrath of God*, 1972)、《人人为自己，上帝反大家》(*Every Man for Himself and God Against All*, 1975)和《玻璃心》(*Heart of Glass*, 1976)……所有这些影片都凸现炫耀着赫尔措格超人的浪漫感性。

他把镜头对准诸如英勇有为者(如想统治全世界的征服者阿吉尔，图26.15)、边缘人与无辜者(侏儒、野蛮的小孩卡斯伯·豪瑟)[①]、神秘的人们(《玻璃心》中整个社群)等。正如他自述的那样：“这正是我之所以要拍电影的原因……我想表现事情总是不可避免地有些神秘的。”即使在他的纪录片中，赫尔措格也试图捕捉瞬间的经验——一种未被语言所束缚的纯粹感性经验。他经常赞颂人与纯粹外在世界的相遇，如全世界最果敢的“雪上飞人”(《欣喜若狂的雕刻家施泰纳》*The Great Ecstasy of the Sculptor Steiner*, 1974)、盲人与聋者参观一个仙人掌农场，或是第一次搭乘飞机旅行(《沉默与黑暗的国度》*Land of Silence and Darkness*, 1971)。他认为电影的影像应该使人们回到世界的本真状态，但却

① Timothy Corrigan, *New German Film: The Displaced Image* (Austin: University of Texas Press, 1983), p.146.

是以一种我们平素少见的“陌生化”的方式。“人们应该直接面对电影……电影不是学者的艺术，而是文盲也能看的艺术。电影的文化不是分析性的，而是对心灵的激发。”

图 26.15 《阿吉尔，上帝的愤怒》中的殖民征服者阿吉尔。

图 26.16 《玻璃心》中的最后一个画面。

为了提升这种激发力，赫尔措格常常变幻出一些怪异的影像，这些影像常常会延宕情节的发展，从而逼使观众直面影像本身：一辆空车绕着庭院转，一个小矮人疯狂地大笑……这一切，摄影机都毫无表情地观察并记录着。此外，16 世纪的西班牙殖民征服者穿行于秘鲁的丛林，瞪大眼睛看着一艘挂在树上的木头船；当飞行者斯坦纳把自己抛进天空时，电影是用比任何体育运动都更为揪心的慢动作镜头来跟踪拍摄的；有时，一扇正在关上的门会莫名其妙地停住了，于是，这个微小的事件也足以引发人们的深深思索……

赫尔措格的影像，通过对水流、烟雾、天空等的视觉呈现而展现出一望无际的开阔境界（图 26.16）。在《玻璃心》的开场，烟云的流动就像沸腾喧嚣的河流穿行于山谷间。《阿吉尔，上帝的愤怒》则不时地沉思于狂暴的亚马逊森林，时而又表现出昏昏欲睡状态中的生命悸动。《法塔·莫尔加纳》（*Fata Morgana*，1970）中的沙漠，幻化成充斥银幕的粗糙的颗粒，这有点像《卡斯伯·豪瑟之谜》（*Kaspar Hauser*）中打断豪瑟的闪烁光线，引发我们去分享剧中人的幻想。

赫尔措格自称为茂瑙的继承者——他曾拍制了一部新版的《吸血鬼》（1978）。在影片中他再次捕捉到了一种表现主义的电影风格。赫尔措格对于无声片的忠诚明显表现在他相信纯然动人的影像能够表达超越于语言的神秘的真实。当然，其电影之引人深思的魅力也有赖于艺术摇滚乐队泊普尔·乎（Popol Vuh）所创作的动人的配乐。在赫尔措格奉献的迷人而纯粹、永恒的影像

果、《德克萨斯州的巴黎》(*Paris, Texas*, 1984)从无言的沉默和漂泊开始，逐渐开始有了语言，最后终止于一个冗长的独白——即男主角向分离多时的妻子述说为何他认为他们婚姻已经失败。

《欲望的翅膀》(*Wings of Desire*, 1987)也追求那种震慑人心的具象——这次是通过一个被幻美世界所俘获的天使戴密尔而实现的。戴密尔决心加入人类，就像桃乐丝进入仙境，戴密尔则陷进了一个彩色的世界。最后他与一个体操艺术家结合，而他的天使同伴，只能在一个单调的黑白世界里怅望着。然而这一对日常生活的感性加入还是落入叙事与历史的圈套，并象征性地通过那个与柏林的过去连在一起的年长的故事叙述者荷马表现出来。《欲望的翅膀》是献给所有的老天使的，特别是小津安二郎、特吕弗、塔科夫斯基等这些致力于在电影中融合叙事意义与画面的视觉美感的导演。

这种崭新的回到视觉的倾向，进一步表现在葡萄牙导演曼努埃尔·奥利维拉(Manoel Oliveira)的作品中。出生于1908年的奥利维拉在他1931年的城市交响曲影片《道洛：河的作品》(*Douro, Faina Fluvial*)之后，仅偶尔拍电影。他的第二部影片《春天的活动》(*Act of Spring*, 1963)是一部关于重述基督受难地的准纪录片。之后，奥利维拉还拍了一系列的影片，这些影片的视觉美感常常是经由剧场传统的演化而来的。

奥利维拉延续了艺术电影的叙事程式：例如，《春天的活动》根据放射性原理以及真实电影之当下/目前的关系原则，展现了电影拍摄的行为本身。然而，当耶稣受难的场面开始时，奥利维拉把它处理成一种自足的仪式：无视观众的存在而致力于营造一种由于剧场传统与户外空间的冲突而形成的张力。在他的画面上，风格化的服装、道具与阳光普照的风景构成了鲜明的对比。奥利维拉的其他影片，也大多改编自他自己或其他葡萄牙剧作家的剧作。他的所有的作品，都表现出一种华丽的场面调度。这种场面调度或者是通过人物直接对着摄影机讲述，或者是通过华丽的镜头与前台、后景、帷幕的融合而实现的。

在1980年代初期，一群新生代的法国导演开始把这一视觉风格转向一个新的方向。他们背弃了1968年以后政治现代主义和粗糙的写实主义而转向一种快节奏的、技巧性很强的电影。他

们从新好莱坞——尤其是科波拉的《新欢旧爱》(*One from the Heart*)和《斗鱼》(*Rumble Fish*)、法斯宾德晚期作品、商业电视、音乐影带和时尚摄影中汲取了灵感。这一股法国电影新趋势的范例有：贝尼克斯(Jean-Jacques Beineix)的《歌剧红伶》(*Diva*,1982)、《明月照阴沟》(*Moon in the Gutter*,1983)、《巴黎野玫瑰》(*Betty Blue*,1985)和《IP5或厚皮动物》(*IP5*,1992)；吕克·贝松(Luc Bcsson)的《地铁》(*Subway*,1985)、《碧海情》(*Big Blue*)和《尼基塔》(*Nikita*,1990)以及莱奥·卡拉克斯(Leos Carax)的《小伙子遇见了姑娘》(*Boy Meet Girl*,1984)、《坏血》(*Bad Blood* 又名 *The Night is Young*,1986)、《新桥的情侣》(*The Lovers of Pont-Neuf*,1992)。

巴黎的影评家把这一趋势称作"看的电影"。这些电影用流行时尚、高科技器材、借鉴子广告摄影和商业电视的常用手法来装饰相当传统的情节。导演们用明快的轮廓和大面积的色块装填镜头,用镜子和闪亮的金属营造出令人眼花目眩的反射性画面(图26.17)。贝尼克斯(Beineix)与吕克·贝松的电影中的眩目影像,不难让人联想起广告和录像带的风格。这一群体之中最有潜力的是卡拉克斯(Carax),他通过对比强烈的灯光,反常的构图以及出人意料的焦距设置营造出充满美感的影像。有一些影评家把这一趋势命名为"后现代"风格,这一风格意味着影片借用大众文化的设计风格来营造一种表象的美学。

事实上,若就更为开阔的视界而言,这种"看的电影"趋势是对1968年以后向抽象美感发展,并体现于赫尔措格、文德斯和赛博博格等人作品中的电影风貌的一种延续。这是一种强调形式感和视觉冲击力的电影,而且主要是以年轻观众为对象的。对于其他具有回到影像趋势的导演来说,从绘画中汲取的灵感是无论喜剧还是大众媒介

图26.17 《小伙子遇见姑娘》中洗照片间里阴影闪烁,灯光游移。

都无法匹敌的。德里克·贾曼(Derek Jarman)的一部主流性的长片《卡拉瓦乔》(*Caravaggio*, 1986)不仅展现这位大师如何创制作品，而且还在一些戏剧性的场景中表现出一种绘画式的风格。在劳尔·鲁伊斯(Raul Ruiz)的《失窃画作的假设》(*Hypothesis of the Stolen Painting*, 1978)中，摄影机环绕着几个僵立不动的人转，然后以一个不知名的画家来表现失窃的画作。业伦·库尼(Alain Cuny)的《给玛丽的公告》(*Annunciation to Mary*, 1991)在把克劳狄尔(Claudel)的宗教剧搬上银幕时创造出震慑人心的前拉斐尔时期的影像风格。雅克·里维特(Jacques Rivette)的《爱争吵的美人》(*The Beautiful Flirt*, 1991)和维克多·艾瑞斯(Victor Erice)的《蔷薇树下》(*The Quince Tree Sun*, 1992)都以表现画家为中心，而且，在这两部影片中，当我们安静平和地守望一幅画作之诞生的细致过程之时，情节显然就不太重要了。

戈达尔也从绘画中汲取创作灵感。他在他的录像带作品中致力于探讨影像、对话和书面文本之间的关系，他甚至在重返影坛时称自己只是一个碰巧搞电影的画家。《人人为自己》(1978)中的定格和慢动作镜头都表征出对静止的影像的新的重视。事实上，无论文德斯坚信自己因为单独影像的原因而放弃故事，在这一探索向度上，戈达尔都较之走得更远。在戈达尔的从影生涯中最富有绘画风格的影片是《情欲》(*Passion*, 1982)，它描述了一位东欧导演通过拍摄真人演员的戏剧化场面而再现名画。当戈达尔的摄影机对准这些人物组合时，二维的影像立体化了。这使得电影好像具有使这些陈腐画作起死回生的魔力一样。

戈达尔在1970年代的作品，如《芳名卡门》(*Frist Name Carmen*, 1983)、《万福，玛丽亚》(*Hail Mary*, 1985)、《侦探》(*Détective*, 1985)、《李尔王》(*King Lear*, 1987)、《坚守权利》(*Keep Up Your Right*, 1987)、《新浪潮》(*New Wave*, 1990)都一如既往，并没有放松对观众的要求。虽然这些影片有时会从我们熟悉的著作如《圣经》和莎士比亚的戏剧改编而成，但情节总是含糊的，常常是不可理喻的。镜头和声音破碎零乱，它们的组合则毫无秩序和方向可言。这种混乱的效果经由杜比音响撞击而更为强化。这也表明，戈达尔依然忠实于他在30年之前就开创的一种“断裂”(fragmentation)的美学风格。

(Disnara Asanova,《被束缚的男孩》*The Restricted Boy*,1977)、兰娜·歌高柏莉姿 (Lana Gogoberidze,《私事的访谈》*Some Interviews on Personal Matters*,1979) 等女性导演执导了若干独特的心理探索影片。而那些与各个加盟共和国制片厂有密切关系的抒情电影或"诗意"电影倾向,则在坦吉·阿布拉兹(Tengiz Abuladze)被禁演的《忏悔》(*Repentance*,1984)等影片中延续下来。

此外,一些导演创做出了既折射出欧洲艺术电影的影响,又独具俄罗斯传统特色,充满自我觉醒意识的艺术电影。比如在场面浩大的《西伯利亚》(*Siberiade*,1979,禁演)一片中,导演安德烈·米哈尔科夫-康查洛夫斯基(Andrei Mikhalkov-Konchalovsky)给我们提供了一部个人化了的史诗片。他的弟弟尼基塔·米哈尔科夫(Nikita Mikhalkov)则在《爱情奴隶》(*Slave of Love*,1976)和《未完成的机械钢琴曲》(*Unfinished Piece for Player Piano*,1977)中,用费里尼和其他欧洲导演的方式尝试使用反射性的手法。拉莉莎·夏琵柯(Larissa Shepitko)的影片,以陀思妥耶夫斯基和当代反斯大林主义文学为精神脉络,强调影片中的个人意识和道德抉择。她二战期间的影片《升天》(*The Ascent*,1977)呈现了两个被德军逮捕的游击队战士,被迫在合作和处决之间作抉择。作为知识分子的索尼科夫,已经在此前的冲突中克服了对死亡的恐惧。在受尽凌辱之后,他以一种类似于基督受难的平静安详接受了死亡(图26.18)。

安德烈·塔科夫斯基无疑是这种反对大众类型和宣传性影片,进行艺术性电影创作潮流的导演群体中最为引人注目的一位。他的《太阳系(飞向太空)》(*Solaris*,1972)一定程度上缓解了因《安德烈·鲁勃廖夫》(1966)一片所引起的诽谤事件。然而,像梦一样暧昧朦胧的《镜子》(*The Mirror*,1975)又再一次确立了他的逆主流电影而动的、颇具神秘气息的创作风貌。

图 26.18 《升天》中索尼科夫为了救被德军逮捕的战士,像基督一样牺牲了自己。

被看做"反动分子"的塔科夫斯基,坚持认为家庭、诗歌和宗教是社会生活的主要动力。他宣称反对带有政治意图的电影,

极力提倡一种直接的、唤起人的深刻感性印象的电影——这种主张使他更为靠近德国的追求感性的导演们。但是他的满溢着阴郁气氛的影片，比赫尔措格与文德斯的影片更加沉重，这种窒息般的沉重有力地吸引观众的投入。《潜行者》(*Stalker*, 1979)呈现了一次寓言性的探险：穿过破败狼藉的后工业景象，进入一个人类生活能够根本改变的“世外桃源”。这部影片以阴郁的蓝色为背景色，运用催眠般的，缓慢得让人心焦的摄影机运动，营造出一种导演自称为“在镜头之间穿行的‘时间的压力’”的影像效果。①

后来，塔科夫斯基离开苏联赴意大利拍了《乡愁(怀乡)》(*Nostalghia*, 1983)这部影片格调忧郁，是关于回忆与流放的沉思之作，几乎没有什么剧情。他至此决定不再回苏联。他接着又执导了几部舞台剧，之后又在瑞典完成了伯格曼风格的影片《牺牲》(*The Sacrifice*, 1986)。这部影片获得了戛纳电影节评委会特别奖。到1986年塔科夫斯基去世的时候，他已经成为一个象征着电影艺术家良知的著名导演。因为他在国外的声望，使其作品不至于完全遭受封杀，即使没有在苏联上映，但却成为外销看好的作品。塔科夫斯基影响了1970年代和1980年代欧洲电影的绘画式倾向。他在苏联的同人也从他对官方政策的抗拒中得到鼓励。作为一个自觉追求欧洲“作者电影”风格的导演，塔科夫斯基冀望艺术成为一种道德的吁求，正如他自述的那样：“伟大的作品产生于艺术家不屈地表达他的道德理想。”②

在塔科夫斯基保持缄默和流亡国外期间，苏联电影也经历着变化。洛兰·比科夫(Rolan Bykov)的《稻草人》(*Scarecrow*, 1983)，表现了一名被同学看不起的女孩，她在苏联新消费主义的冷酷自私环境中，默默地持守着本土传统和历史记忆(图26.19)。艾立塞·乔曼(Alexei German)的《我的朋友伊凡》(*My Friend Ivan Lapshin*, 1983, 禁演)，折衷地把新闻影片与抽象化的、经过精心安排的电影片段混合起来，以此批评斯大林主义者对所谓政治犯的界定。还有二战题材的影片，如伊兰·克林莫夫(Elem Klimov)的《围观》(*Come and See*, 1985)则真实再现了德军占领白俄罗斯时的野蛮残暴(图26.20)。这部影片把天真的青少年主角，描绘成一个类似于社会主义现实主义电影中的理想英雄。在这一时期，派拉让诺夫也重新开始拍摄故事影片。《苏朗森林的传说》(*The Legend*

①②引自 Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blair (London: Faber, 1989), p.117.

of Suram Fortress,1984）表现出简洁精约的风格和充满运动和活力的质感，容易让人联想起他的《石榴的颜色》。

图 26.19 《稻草人》中冷酷、西化的苏联青少年。

图 26.20 《围观》中摄影机强化了野蛮行为。少年英雄回到村庄，别人告诉他，他的家人被屠杀。

在勃列日涅夫政权的背后，是苏联经济状况日益走下坡路的事实。工农业生产萎缩，人民的健康与生活水准也严重下降。腐化堕落和过度膨胀的军事开支耗尽了国力资源。勃列日涅夫及其两个年迈的继任总书记，都无法应对这一严峻的挑战。年纪较轻的政治家戈尔巴乔夫于 1985 年接任总书记之后，公开承认苏联的经济已经濒临崩溃的边缘。苏联宣布不再资助东欧的附庸国，这直接导致了东欧一些共产党政权的相继崩溃。戈尔巴乔夫还呼吁实施开放的政策，并对苏联的政治体制和制度政策进行改革。这就引发了苏联历史上又一个新的“解冻”时期。

一开始戈尔巴乔夫试图通过政党的权力系统推动他的改革计划。但到了 1987 年，他开始要求根本性的改革。这就意味着必须直接面对过去的错误。于是，斯大林的强权统治遭到猛烈的批判，民主思想前所未有地空前活跃。

戈尔巴乔夫的改革开放为电影工作者带来从未有过的自由。斯大林的政策在一部“苏联式”的西部片《五三年的寒夏》（*The Cold Summer of '53*,1987）里受到攻击批判。影片呈现了一个受到一伙被释放出狱的政治犯的恐怖威胁的小村庄。瓦勒利·奥戈洛尼可夫（Valery Ogorodnikov）的《普利文的纸眼睛》（*Prishvin's Paper Eyes*,1989），描绘苏联电视的早期阶段，猛烈地抨击宣传影片，影片还有一段非常精彩的片断，这一片段把新闻影片和爱森斯坦《战舰波将金号》中敖德萨阶梯大屠杀的镜头剪接混杂在一起，以此暗示斯大林正在一个阳台上挑选着他的牺牲品。

青春题材的影片关注学生的叛逆行为，而且常常混杂以摇滚

乐和一个后朋克式的狂欢混乱状态（例如萨杰·索扶耶夫 Sergei Solvyev 的《阿萨》*Assa*, 1988）。“黑色电影”则置观众于淫秽堕落的日常生活和尔虞我诈、弱肉强食的政治黑暗中。讽刺性影片对党的传统和流行时尚极尽冷嘲热讽之能事，甚至大众娱乐性影片也利用这种时髦姿态招徕观众。比如赢得巨大成功的盗匪片《罪犯之王》(*King of Crime*, 1988)，描绘了克格勃、当局和罪犯们，合伙共谋欺骗愚弄民众的劣行。就国际影坛的范围而言，最能体现改革开放政策之成果的应属凡席利·皮楚尔(Vasily Pichul)的《小薇拉》(*Little Vera*, 1988)。薇拉的愤世嫉俗、不顾道德和随意乱交，彻底戳穿了善良的女主角为了集体而勇于自我牺牲的神话。

若不是改革开放政策带动了电影工业的放开，上述大部分电影都是不可能开拍的。到了 1986 年 5 月，在苏联电影工作者大会上，《围观》的导演，也是戈尔巴乔夫朋友的伊兰·克利莫夫被选举为协会主席。苏联电影工作者协会开始对主管所有电影生产的国营高斯影业进行了清理整顿。在这种新政策之下，高斯影业主要承担资金运转和设施服务的角色。电影生产主要由东欧模式的自由制片小组承担。与此相应，电影审查制度也宽松自由了很多。

克利莫夫的一个重大改革措施，是成立了一个“冲突委员会”(Conflict Commission)，专门审议并发行被禁演的影片。此后不久一些重要作品，如表达人道关怀的战争题材影片《我的朋友伊凡》(1994)和《人民委员》(*Commissar*, 1967)，以及超现实风格的乌克兰讽刺影片《忏悔》(1984)等，都通过这个委员会而重见天日。塔科夫斯基去世之后，他也因为其祖国为他举办隆重的回顾影展而备受尊崇。

改革开放也给各加盟共和国带来更大的自主权。哈萨克的一些“半朋克”风格的导演，拍出了诸如《针头》(*The Needle*, 1988，拉徐·奴马诺夫 Rashid Nugmanov 导演)这样的影片。这部影片描述的是一个关于毒品的故事，表现出来自好莱坞通俗剧、法斯宾德和文德斯公路传奇片等各种影响的聚合。乔治亚导演亚历山大·烈奇维希韦利(Alexander Rekhviashvili)拍摄了一部结构大胆、荒谬挖苦的《按部就班》(*The Step*, 1986)，结构大胆奇特，风格荒谬扭曲，是关于苏联的日常生活中一些荒唐无意义事件的。派拉让

图 26.21 《绝处逢生》中的苏联景象：破败、一片泥泞。

维塔利·凯涅夫斯基(Vitaly Kanevsky)的《绝处逢生》(*Freeze, Die, Come to Life*, 1990)堪称“黑色电影”。它通过二战期间一个小镇里发生的小孩子堕落沉沦的故事，展示给我们一个野蛮和罪孽深重的当代苏联社会(图 26.21)。乌克兰-加拿大联合制作，由资深导演尤里·伊莲科根据派拉让诺夫的故事改编并执导的《天鹅湖：境界》(*Swan Lake: The Zone*, 1990)，以其布莱松式的禁欲苦行风格营构了一个寓意深远的政治寓言。一名越狱的囚犯，躲藏在一个巨大而空洞的锄头-镰刀的标志下。这个笨重的、生锈的徽章无疑有着沉重的象征意义，这种象征在电影的具有丰富音质的影像与不幸逃犯的躲避处的拥挤潮湿的鲜明对照中而获得平衡的效果，并产生丰富的表意。

第三节　日本的电影

就在日本一跃而成为全球的经济强国之时，它的电影工业却陷入衰退之中，观众人数直线下降。比如，1958 年日本卖出了 12 亿的门票，而在 1972 年只卖出不到两亿。各大制片厂也相继缩减产量，大约是年产 350 部故事影片。东映、东宝和松竹三家电影公司主宰了全国市场，然而后两家公司只把很少量的资金投入到电影生产中去。

在这种情况下，1970 年代期间的独立制片和发行乘机有所发展。一些小规模的公司也投资拍摄一些影片。其中最具艺术电影倾向的独立制片组织，是成立于 1961 年的艺术剧院协会(ATG)。这个协会在 1970 年代持续资助大岛渚、羽仁进、吉田喜重和新藤

兼人大部分作品以及其他新浪潮导演的少数作品。这个协会控制了一条艺术电影院线来展现他们的作品。另外一个现象是，一些由百货公司、电视台和出版公司出资的大规模的独立公司，也开始制作电影。

各大电影制片厂最可靠稳定的拿手影片，还是那些似乎没完没了的系列影片，如东宝的怪兽片和松竹非常感人的"寅次郎的故事"系列片。三家大型制片厂几乎主宰了全国电影的制作与发行，控制了整个市场。此时最有利润可图的是类型电影，主要有功夫片(martial-arts films)、强盗片、科幻片、灾难片和软性色情片。

大部分功成名就的导演，都能够借助于从制片厂或独立资金来的资金进行创作。如市川昆因为一部由东宝公司与一家专门经营犯罪小说的出版商共同投资的《教父》式的黑帮影片《犬神家族》(*The Inugami Family*,1976)而轰动一时。今村昌平自己的公司与松竹合作，拍制了一部关于强暴与复仇故事的独特影片《复仇在我》(*Vengeance Is Mine*,1979)。还有一部影片则是描述1866年日本在现代化进程中发生的文化冲突的《为什么不行》(*Eijanaika*,1981)。为今村昌平赢得国际性声誉的影片是由东映制作的《楢山节考》(*Ballad of Narayama*,1983)，影片描绘了日本农村遗弃老人的风俗。

一些拍摄大额预算影片的著名导演转向国际投资制作的方式。如黑泽明的《德尔苏·乌扎拉》(*Dersu Uzala*,1975)是俄国投资的；《影子武士》(*Kagemusha*,1980)和《乱》(*Ran*,1985)，是由法国与美国资助拍摄的；《梦》(*Dreams*,1990)的部分资金则是华纳兄弟资助的。

大岛渚的国际联合制作影片有《爱的亡灵》(*Empire of Passion*,1978)、《圣诞快乐，劳伦斯先生》(*Merry Christmas, Mr. Lawrence*,1982)和《吾爱麦斯》(*Max mon amour*,1986)。《吾爱麦斯》一片没有任何日本人参与制作，表现出从1960年代作品跳跃断裂的激进实验中回撤的创作取向。这些影片没有一部比得上他的第一部法日合拍片《感官王国》(*In the Realm of the Senses*,1976)。这部影片引起了轩然大波，争议蜂起，轰动一时。影片是根据1936年发生的一件真实的轰动性事件编剧的，描述了一对男女因回避当年的政治动荡而陷入性爱实验的世界。在进入高潮

的时候，男子精疲力竭，似乎是心甘情愿地被女子阉割而死。这部电影几乎没有任何那些让大岛渚出名的现代技巧实验，而是以奢侈华丽的影像充分地表现性爱行为。《感官王国》虽然是法国出资，但因为拍于日本，所以在当地受到严厉的审查，甚至被禁止上演。在当时的日本，飞往巴黎观赏影片完整的版本成了有钱人的一种时尚。

今村昌平、黑泽明和大岛渚放慢了他们的创作节奏，直至每四五年才推出一部。当他们极力寻找足以支持他们雄心勃勃的计划的资金之时，一些年轻的导演则乐于快速拍摄一些小成本的影片。于是，那些常常带着朋克风味的 8 厘米地下电影，也带动一些导演从这里开始进入主流电影拍制。

这批新生代导演大约出生于 1960 年代，大岛渚们的“政治现代主义”对于他们是相当陌生甚至是怪异的。这一批 1970 年代末至 1980 年代初的年轻导演，得到了艺术剧院协会和一些大型制片厂的投资。他们的影片中充满了无政府主义式的粗野、暴力性的漫画风格和重金属摇滚乐的震耳欲聋的配乐。他们以一种粗野刺耳的暴力式幽默，大肆攻击富庶和谐而又刻板的日本社会。

他们当然非常注重表现青少年文化。如描绘摇滚乐团摩托骑士的影片《霹雳大路》(*Crazy Thunder Road*，1980，石井聪互 Sogo Ishii 导演)就是其中之一。再如矢崎仁司(Hitoshi Yazaki)表现青少年的女同性恋幻想的《午后微风》(*Afternoon Breezes*，1980)。另外，日本家庭剧的传统成为青年导演攻击的目标。森田芳光(Yoshimitsu Morita)的《家庭游戏》(*The Family Game*，1983)。石井聪互在《逆喷射家族》(*The Crazy Family*，1984)中，呈现了门户之争是如何激化成一场绝望残忍的电锯大战的。冢本晋也(Shinya Tsukamoto)的《铁男》(*Tetsuo*，1989)也表现了类似的荒诞的暴力。这部影片讲述了普通市民因为可怕的性冲动而变成机器人的荒诞故事，想像大胆，几乎毫无顾忌。

由其他年轻导演拍制的一些影片，则在实验中少了许多怪异性。林海象(Kaizo Hayashi)的《愿睡如梦》(*To Sleep，So As to Dream*，1986)是其中较为出色的。这部影片表达了对日本电影历史的沉思默想。影片中的两名侦探极力寻找的被绑架的女子，竟与一部未完成的默片有着神秘的关系。林海象模仿日本默片风格

1976 年，外国影片的票房收入有史以来首次超过日本本土出品的影片。到了 1980 年代末，每年的票房榜首影片几乎都是美国大片，日本影片只占全部上映的故事影片的三分之一左右。至此，日本取代英国成为好莱坞最大的海外市场。

总之，随着家用录像机的普及，有线电视与卫星电视网络在西方的广泛覆盖，以及高清晰度电视等新兴科技的发展，美国电影市场也随之不断扩长。这就迫使好莱坞的对手们必须依赖出口市场与跨国资金。战后数十年的时间里，由政府主导的联合制作成了电影拍制的一些常规作法。而到了 1970 年代与 1980 年代，对工作人员有严格规定的联合制作方式，已被更为重要的国际“合作”和出走制作的方式所取代。这就促成了一个迈向国际电影市场的趋势。从美学上看，这一国际电影市场趋势也鼓励电影工作者，尽量地借助电影史上已有的流行类型与前人曾经试验过的艺术电影惯例，将之浅潜显易懂和改头换面的变化以吸引观众。

结语　电影史:"怎么样?"和"为什么?"

在这本书开头的时候,我们曾经建议以三个原则性的问题来构架我们对世界电影历史的叙述。在构架对这些问题的解答时,我们试图不仅指出电影史"怎么样"(How)——即重述造成电影史稳定或演变的过程,同时还要追问电影史的一些"为什么"(Why)——即探求一些因果关系在特定历史情境中的发生和运作的情况。

1. 电影语言是如何产生、演变、发展并逐渐成熟和规范化的?

这实质上是一个关于形式、风格与类型的问题。在主流娱乐电影的范围内,我们已经发现具有"剧情"长度的虚构性故事影片,是在1910年代中期逐渐成为电影的主导形式的。然而这一变化其实也并非必然——只是因为观众之喜好与电影生产之弹性的结合才使得电影纪录片(包括时事影片、风景影片之类的作品)成为大多数影院节目的次等商品。

电影技巧最初强调的是场面调度,也就是为一般置于表演行为的一定距离之外的远处的摄影机进行拍摄材料的舞台安排。梅里爱和其他导演,发现了运用这些包括场面调度在内的程式所带来的独创性。在20世纪第一个十年的初期,一些电影工作者也发展出剪辑的技巧,用以连接场景、提示邻近的事件发生地(例如在追逐影片中所表现的那样)以及对动作细节的放大等。把两个发生在相同时间却发生于不同地点的事件进行交替剪接的技巧,是通过几个国家的电影工作者的实验而发展起来的。格里菲斯为这一技巧带来更多的复杂性,并使得剧情片得以制造紧张气氛而且扩张了超乎简单轶事的情节。随着虚构性故事影片的声誉鹊起,导演们接着展开寻求能够进一步增加观众对影片兴趣的电影技巧。

这之中一些电影技巧的结合,创造出一个拍摄与剪辑的系统,这一系统强调把一个事件行为区分为几个单独的镜头,而每

一个镜头则清晰地表达一个剧情片段的信息。这种“连接剧情”的电影语言系统，配之以“三点打光”和严守“一条叙事线索”，在好莱坞成为经典话语方式，并进而被其他主要电影生产国稍作修改后采用。美国片厂导演对于电影的故事讲述方式的标准化和规范化，也成为商业性电影风格的基础。

好莱坞对电影技巧的使用并非一成不变。1910 年代晚期和 1920 年代初期轮廓简洁清晰和快速剪辑的风格，就被 1920 年代晚期与 1930 年代的“柔性”风貌所取代。1930 年代因为深焦摄影的强化还逐渐兴起了一种明暗对比强烈、在景深镜头内实施场面调度的趋势。这一趋势进而在奥逊·威尔斯的在电影史上最具影响力的作品之一的《公民凯恩》中，得到淋漓尽致的、也是最为著名的表现。

此后十余年，美国电影通过长拍镜头和复杂的摄影机运动呈现了颇为夸张的前景设置和阴森的灯光效果。然而，到了 1960 年代初期，出现了一种来自纪录片拍制与欧洲新锐电影的新时尚——即以比较柔和的焦距营造更为扁平、景深也更为浅近的画面影像。而到了 1970 与 1980 年代，一群本身研究过电影历史的“电影小子”(film brat)导演，则融合了两种倾向——即混合使用长拍镜头与快速剪辑、深焦镜头与望远画面。《公民凯恩》也强化并推动了闪回倒叙手法的使用，这一趋势后来在 1960 年代晚期的美国“艺术电影”中达到顶峰。

好莱坞同时也发展流行的类型电影，从默片喜剧、西部片和通俗剧到盗匪片、歌舞片以及后来的宽银幕史诗片。动画卡通片作为对打闹喜剧片的承继，则是好莱坞梦幻工厂精美制作理念的展示品。上述类型片一直是好莱坞电影广受欢迎的核心要素。因此，即使是好莱坞最具精湛技艺的导演，也要把自己的艺术趣味融合于类型片的要求——或者是在其限制之中轻车熟路，如罗埃德(Harold Lloyd)、霍克斯(Hawks)、明尼利(Minnelli)，或者是在类型的框架中力求创新(如卓别林、基顿、刘别谦、福特、瑟克、希区柯克)。毫无疑问，那些希望拍摄更为个人化的或艺术性影片的 1960 和 1970 年代的导演，在相当的程度上都只能在“类型”之中进行创作。

国家电影运动提出一种更为一致的企图，即创作一批有别于

地区和拉丁美洲等地区。法国的新浪潮电影以其影评家转任导演和在国际市场的成功而成为其中的范例。当然还存在其他许多群体，甚至在苏联也是如此。动画电影也以出现于东欧和其他国家的超写实主义和其他趋势，一起汇入到现代主义复苏的潮流。在这期间，可以说几乎没有任何群体展现出如同1920年代国家电影运动甚或意大利新现实主义电影所表现出来的那种形式上与风格上的统一性。然而，随着新兴电影不断地出现于世界影展和国际电影节等场合，新兴电影也启示着我们，艺术电影必须持有持续更新与创造新颖。

随着1960年代期间政治承诺成为电影文化的一个强势力量，一个新生代导演群体对于电影媒体极限的探索也愈益强烈。一些第三世界的革命导演，例如巴西新兴电影的群体，早在1960年代初期就已经承诺了电影的社会批判与形式实验的创作。然而，随着1960年代中期至1970年代中期政治对抗的逐渐加剧，一种被称为“第三种电影”的趋势出现于拉丁美洲和非洲。不久以后，在发达国家，接受左倾政治立场的电影工作者人数，以前所未有的数目剧增。他们拍摄了一些“社会参与”的影片，修正流行类型以承载政治意旨。有些至为激进者则提出一种结合社会批判与形式实验的所谓“政治现代主义”电影创作方向。

随着1970年代左派运动的落潮，一种较为温和持中的艺术电影实验的潮流又一次出现了。甚至那些曾经相当严厉激进的“政治现代主义”者（如戈达尔、大岛渚、克鲁格）都回到了浅显易懂的状态。德国“新电影”运动以及其他在法国、印度、日本、拉丁美洲、台湾、中国内地和苏联等地几乎平行发展的趋势，把暧昧朦胧与象征性叙事的风格与形式上的惯例带入1980年代和1990年代。同时，非洲、香港和其他发展中的国家和地区的一些电影表明，本土的叙事倾向能够融合于普遍被接受的电影建构惯例，进而创作出既具有地域性意涵又能在国际上易于被接受的可能性。

故事影片也不时地通过回归纪录片而寻求自我更新的动力，就像1920年代的苏联电影、1930年代的诗意写实主义电影、新现实主义电影运动以及许多运用“直接电影”的器材与技巧的各种电影新浪潮。然而相反相成的是，基本被放逐于大众娱乐圈之

外的记录影片也在剧情性故事长度影片的兴起之后，在其自身的范围内出现某些实质性的新发展。

弗拉哈提赋予他所拍摄的记录现实的记录长片以独特的魅力，他以自己影像探险的观念统驭对现实的记录手段，而维尔托夫则致力于搜集"影片事实"(cine-facts)，然后用一种可以导向"共产主义者对可见现实的读解"的方式把材料汇合起来。

1930年代与1940年代期间，因为各国政府动员纪录片来宣传国家政策，一些个人与群体就运用纪录片的方式来批评社会状况或讨论社会政策。随着二次世界大战的结束，许多纪录片工作者开始"向内转"，把纪录片当作个人表达和进行诗意化或随笔式创作的方式。然而，轻型摄影设备与声音器材的发展，加之敏感度更高的胶片和磁性录像带的问世，为电影捕捉现实提供了崭新的方式。直接电影，无论是被动地观察或者是生气勃勃地应对或遭遇，都改变了观众关于电影如何能够记录当下的瞬间现实的观念。从鲁什(Rouch)、利科克(Leacock)到韦斯曼(Wiseman)，纪录片工作者寻求着那些未经安排的画面所发生的令人震惊的效果。

直接电影很难以一种纯粹的状态存在，它往往混合着令人眼花缭乱的镜头与讲话的人头、毛片的片段和安排过的场景等，然而这种混合型态很快地成了电视新闻的主要形式，并在迪·安东尼·卡珀(De Antonio Kopple)和新闻影片群体(Newsreel groups)等人的政治电影中继续保持着它的效力。与此同时，纪录电影工作者重新回到曾经是艺术电影之标志的反射性、个人宣言性等议题，并进而探求纪录片在形式与风格上所具有的惯例程式和理所当然的意识形态内容。然而，仍然还有一些纪录片工作者深信电影能够以其强有力的影像和声音，再现对象世界的重要真实。

在电影工业中，实验电影通常比起纪录电影更加处于边缘地位。虽然如此，实验电影常常在现代艺术趋势的庇护之下，在电影形式与风格探索上进行卓有成效的探索。抽象电影，从1910年代的"影片绘画"(cine-paintings)，直到1980年代经由电脑合成的影像，一直是一个经久不衰的类型，而编辑式影片(assemblage film)也持续表现出拼凑的多样可能性和强劲的效果。达达主义和超写实主义，在默片时期经由杜尚、布努埃尔及其他人而引发强烈关注，而且在战后也持续在前卫电影领域，乃至动画电影等其

他范畴里都保持了重要的地位。

心理剧情片、抒情影片、波普风格的地下电影、结构式影片和朋克电影，这些通常几乎平行式地伴随着音乐、绘画和诗歌创作的发展，以其与众不同的形式与风格的取向而崛起。黛伦(Dern)、布莱凯吉(Brakhage)、克仁(Kren)、沃霍尔(Warhol)、史诺(Snow)、佛兰普顿(Frampton)、蕾恩娜(Rainer)和其他许多创新者，证明了电影如同其他艺术一样能够“被编排”，而且一个电影艺术家不必只是一名导演，还应该是一个电影制作者——一个如同其他艺术家创作时所作的那样能够直接操纵媒介的创造者。

2. 电影工业的环境——电影的制作、发行与演映的状况如何影响电影媒介的发展？

当以前电影只有一分钟甚或不到的时间长度时，电影演映商控制着电影的放映。他们制作出迎合特定观众的演映节目。随着电影变得更长，剧情性故事影片赢得地盘之后，演映商的大部分权力也随之被剥夺，而转移到制片人、导演和其他制作人员的手里。对于影片的期待反应、乃是内在或先在于电影本身的设计的，而这种预先设计也促成了线性故事讲述和“连戏”技术的发展。

好莱坞对于电影叙事与电影风格取向的控制权力，是伴随着电影工业的兴起而产生的。电影专利公司(MPPC)最初企图建立一个影业托拉斯，它在法院的惨遭败诉为一些独立公司建立一种垂直整合性的寡头垄断开辟了道路。一些独立制作公司相继买下发行据点和连锁剧院，而剧院老板则加入了影片制作公司。在他们的彼此协同工作之下，一些片厂——如米高梅、派拉蒙、福克斯、第一国际以及稍后的华纳兄弟公司和 PKO——得以全面控制那些高收入的剧院。直到 1948 年，高等法院的一个决议(即派拉蒙判决)指陈垂直整合的寡头垄断，在一定程度上几乎是好莱坞权力的省略语。在这一指控下，并伴随着电影业直到 1960 年代中期才停止的衰退趋势的出现，电影制作公司才被迫放弃了它们对剧院的所有权。

也有几个国家的国有电影发展出了类似于好莱坞的垂直整合模式。比如共产党国家与纳粹德国就用强力集中控制了电影工业。在日本、香港和其他一些亚洲国家，电影工业能够通过制片

厂拥有的庞大影剧院而使得美国影片无法可想。其他国家几乎不存在垂直整合的电影工业模式。1920 年代的法国大制片公司，只控制了少数几家连锁剧院。大多数剧院都属个人所有。印度这个几乎尚未开发的庞大市场，曾被西方电影完全掌控，直到独立之后逐渐建立起自己的电影工业。迄今它所生产的影片数量却使各国所无法匹敌。然而，印度的电影工业，如同大部分共产党国家之外的地区，都由一些小规模的、工匠技艺式的制作公司组成。这些公司彼此竞争发行和演映的机会与时间。在第二次大战行将结束之际，甚至是曾经一度非常强大的德国电影工业，也分裂成为小规模的制作和发行公司。这种情况的后果就是使得德国与其他欧洲电影工业，敞开了迎接好莱坞人侵的大门。

在美国以外，制作人们或是模仿好莱坞的流行影片，或是发展一种独特的民族电影。整个 1920 年代，一些电影工业试图通过像法国印象派电影和德国表现主义电影那样的电影运动来凸现他们与众不同的作品。在 1940 年代，与这种创作推动力相似的还有意大利新现实主义以及 1950 年代末以来以年轻一代电影观众为票房争夺对象的新锐电影的崛起。

如果我们把视野再放得开阔一点来看，我们会发现美国之外的一些电影制作公司把宝押在一些本土的类型上，这种本土类型往往具有好莱坞所无法匹敌的地域性吸引力。意大利发展了历史巨片，特别是那种表现"强人"的亚类型片以及讨人喜欢的喜剧片；德国电影擅长于幻想片、历史故事片和"家园影片"；法国开创了亲切平和的心理剧和有着宿命式的惊悚效果的诗意现实主义；苏联影片歌颂革命的胜利和二次大战的英雄事迹；墨西哥有它自己的"牧场西部片"；阿根廷则有所谓的探戈影片；巴西生产有着狂欢节式壮观场面的影片；日本有表现刀剑搏杀的武士片；印度有"宗教片"和"神话片"；香港有功夫武打片和盗匪片。许多国家的电影还从各国的文学创作中汲取养分，把戏剧和小说改编成电影。

二次大战使得许多国家的本土性发展获得了更大的空间，虽然因为彼此敌对和领土侵占堵塞了美国电影的流通，然而随着战争的结束，多数国家重返瞄准本土市场的策略。一些在逐渐扩大的国际性艺术电影交易中展映的影片，促成了跨国性的电影形式

不成军，德国、英国和法国也正竖旗称降。为了回应这种情势，欧洲经济体开始一体化，香港-台湾-大陆的统一轴心开始形成，而前苏联的各个国家也开始寻求外来资金。至此，任何期望以大多数观众为对象的影片，都必须是一部国际性的影片，而且无论是通俗流行的类型还是以艺术电影的形式与风格创作的易于接受的作品，都将考虑影片的出口外销问题。

纪录片电影更进一步地被推到电影工业的边缘。在片厂时代，新闻短片是由一些公司资助拍摄的，而且作为剧院节目的一部分演映。然而，较长的纪录片，比如由艾斯菲尔·苏布（Esfir Shub）和帕尔·劳伦斯（Pare Lorentz）制作的，都只能倚赖政府的财政支持。偶尔会有一些独立的纪录片制作，但如《西班牙的土地》这样的片子，则不得不依靠边缘团体的资助。大战结束后，各国政府开始资助个体的纪录片工作者，如雷乃、弗朗叙（Franju）和马克（Marker）等人就接受过资助。一些通常是由电视台支持的私人公司，包揽了对直接电影的新闻报道影片的资助。迄今，基金会、政府机构和电视相关行业，仍然是纪录片拍摄的主要资金来源。

前卫电影的实际情况也是如此。这些电影工作者总是扮演着一个艺术家的角色，然而他们的已经完成了的作品却没有太多机会卖给收藏家或收藏机构。在这种情况下，基金会、赞助和个人收入成了他们的主要资金来源。有些国家的实验电影工作者，能够在商业体制内寻得支持，如费斯辛格（Fischinger）和亚力塞夫-派克（Alexieff-Parker）的小组，就靠制作电影广告片求得生存并谋求艺术上的发展。而同时在东欧，川卡（Trnka）、史凡克梅耶（Svankmajer）和许多其他动画家均为制片厂所雇用。的确，西方的实验电影工作者大多担任教职或在商业电影圈工作；当然，他们的边缘性立场也保证了他们的创作自由。他们总是在紧张的压力下进行创作，这些紧张的压力来自于多方面，最主要的是来自于"艺术界"的体制上的压力和来自于永远求新求异的前卫电影文化的压力。但是他们总是持续不断地对于电影的艺术形式与美学风格进行意味无穷、意义深远的探索。

3. 电影艺术的世界性潮流与电影市场的国际化趋势是如何出现的？

在电影的第一个20年里，我们可以看到电影在各国之间自

由流通的情况，因为当时并没有什么配额制度限制着一部电影在全世界的通行，观众甚至可能都不知道某部影片的原产国。然而，一次大战打破了这个国际市场。一次大战还孕育了以国家为基础的电影业，但是它也逼使欧洲的主要国家将人力与资金投入战争。美国的公司抓住了这一时机大力扩张，开始打进原来依靠欧洲供给影片的市场（如南非）。到了 1920 年，好莱坞电影成了世界电影贸易的主导力量。

美国得以进行电影工业扩张的关键在于美国是一个庞大的、高度现代化国家。大多数欧洲国家虽然已经现代化，但是规模极小；而那些较大的国家如苏联和中国，则还是发展中国家。一部好莱坞的影片只要在美国上映就能轻易地收回成本。就此而言，可以说任何海外收入都将是纯利润，于是，各个公司就把影片以低廉的价格供应给其他国家，这同时也削弱了其他国家的竞争力。

好莱坞主导世界电影市场的阶段延续了约 20 多年。在这一阶段，一些另类电影运动的成员、实验电影工作者和纪录片工作者，建立了强大的国际流通网络。独立制作的纪录片和前卫作品，通过人手相传而流传于各个国家之间。这些作品还在一些电影社团和工人俱乐部放映。左派电影工作者吸收了苏联蒙太奇电影的影响。实验电影潮流诸如超写实主义和抽象电影等也扩大了它们的影响力。尤里斯·伊文斯（Joris Ivens）、杰·莱达（Jay Leyda）和其他世界主义者一起，连接起了偏远国家的电影趋势，而像《特写》（*Close Up*）这样的杂志，则传播了有关电影的国际发展的信息。

随着又一次世界大战在 1930 年代末期开始萌动，电影工作者的移民倾向不断增强。然而，各国之间的敌意堵塞了电影的国际流通。在一些电影出口没有中断的国家，电影工业受益于美国竞争力的衰退而得到发展。而且观众们也渴求着新闻影片和娱乐性影片。甚至那些被德国占领的国家如法国和丹麦，我们也可以发现它们的电影工业在战争初年仍在发展壮大。随着盟国军队在战争中不断占上风，轴心国的电影工业开始衰退。

由于若干鼓励拍制不同于美国电影的新机制的建立，战后电影国际市场复苏的势头很猛。各国政府建立了配额制度和其他保

护主义政策，致力于资助"优质"电影的拍制，而且还成立了各种推动电影出口的机构。国际影展和电影节成了展示影片的场所和市场。作者论和艺术电影的观念风行于各个国家，电影学校也开始培养年轻人才。在欧洲，欧共体的成员国达成正式的联合生产协议，而其他国家的民族电影工业也开展联合投资制作或者在国外投资制作。然而，具有讽刺意义的是，美国的影业公司反倒在一定程度上受惠于这种保护主义政策和国家主义者的举措。

就最为广阔的视野而言，1945 年以来存在着一种两面式的制度类型：大多数电影留在国内放映以满足本国人民大众的需求，少数的电影则按计划销往国外，这既包括了那些广受欢迎的影片——喜剧片、间谍片、具有国际倾向的通俗剧，也包括那些具有一定的色情意味或美学表现特性的享有声誉的艺术电影。久而久之，那些大众化的娱乐性的影片在与好莱坞电影的较量中屈居下风。而出于与好莱坞竞争的需要，艺术电影也需要更多的财力支持和更广大的观众群。因而在这种情况下，联合投资增长了，电视公司与国际媒体集团的投资也不断增加，这就要求各国政府的努力以及像欧洲经济共同体那样的区域性合作的努力都进一步加强以对抗美国的入侵。在欧洲、亚洲、拉丁美洲和非洲等地，许多重要的电影拍摄计划，都将进一步需求国际资金的投入。

浅显易懂的问题成为了核心。好莱坞一贯对具有国际性魅力的、且以"特殊事件"作为号召力的通俗化娱乐性的票房电影情有独钟。艺术电影也从激进的政治现代主义后撤了。纪录片工作者和实验电影工作者也开始强调愉悦性，或是投合最大多数的观众，例如《正义难伸》(*The Thin Blue Line*)、《灰尘的女儿》(*Daughter of the Dust*)，或是表现男女同性恋等的不无猎奇性的亚文化主题。

在整个 1980 年代，美国之外的地区都把录像带当作电影工业的救星。有线电视、卫星传播和最终的高清晰度电视(HDTV)，都被寄望保持更高的制作水平并激活国际市场。1990 年代的初期，对录像带所寄寓的厚望并未实现，而欧洲、亚洲和拉丁美洲的有线电视投资，越来越显得风险不小。在面临家用录像机市场基本饱和的情况下，人们梦想的高清晰度电视机似乎遥不可期。家用录像机为一些大型公司特别是好莱坞公司创造了更多的利

润，然而它也催生了一个巨大的盗版网络。在1990年代开始之际，世界电影工业看起来几乎完全成了美国市场的一种延伸。

虽然如此，最近几十年来也可以看到一些相反的征象。一些才华出众的年轻导演已经崛起于世界影坛，一些“边缘”地区的电影工业——尤其是在香港和印度，已经创造出了一些可以与好莱坞抗衡的影片。多年来，好莱坞通过吸收有色人种导演而广为招揽人才、增强力量，而世界其他国家也延揽女性导演进入电影工业。虽然录像带电影并不可能取代影院的电影，但是录像带却的确使更多的人们比以前的观众有机会观赏到更为广泛多样的影片——老片和新片、有名的和无名的影片等等。逐渐增多的电影资料馆也进一步意识到了自身的使命，它们不仅推介经典性影片，并且还常常巡游世界，组织演展本国的电影专题。

总之，不管电影的未来将会如何发展，至少在此刻，在这本专著中，我们以自己特有的方式，进入了浩瀚的电影艺术世界，进入了电影的过去与它的现在。

译 后 记

这部规模宏大、卷帙浩繁的《世界电影史》的翻译，前前后后，历时逾三载。其间甘苦冷暖，个中自知，历历如在眼前。

在这本译著最后校对定稿之时，由于时间的紧迫，我们又请研究生宣雁和许乐做了不少收尾工作，如校阅通读文稿，核校人名，整理人名、片名和一些专用名词的中英文对照，以及部分图片文字说明初稿的翻译，在此特意说明并诚致谢意。

还要感谢彭吉象先生、张文定先生的信任和支持，感谢责任编辑高秀芹女士的细致耐心，她高效的工作为本书增色不少。

另外，在翻译中某些地方（尤其是某些疑难之点，某些较为冷僻的专有名词——有的国内几乎还找不到较为公认的译法）参考了台湾艺术学院电影学系廖金凤先生的译本。在首届华语大学生影像作品大赛及影展上，我与廖先生不期谋面，备感亲切，与之有过友好的交往，特此说明并深致谢意。

毋庸讳言的是，国内学术界的世界电影史研究与译介，还是显得较为薄弱。因此这部著作的译介的价值，我以为有两个方面：

首先当然是这部著作对世界电影史研究本身的深入：事实的进一步明晰，线索的进一步辨析厘定，大师、经典的进一步规整有序、“按部就班”，某种电影史之“内在的秩序”的生长……

而我们认为更为重要的，是这本著作体现出不少新鲜独特的电影史研究的方法论思想，而这些思想对于中国学术界的电影史研究与写作尤其具有重要的指导性意义。这部著作可谓新意迭出，比如，它从剧情影片、纪录影片、实验影片三大块来纵述百年电影发展史，它的独特的电影史分期。再比如，它从“电影媒介是如何被运用也即电影语言是如何逐步产生、发展、成熟并规范化的？”、“电影的工业环境——电影的制作、发行与放映的状况如何影响电影媒介的发展？”、“电影艺术的世界性潮流与电影市场

的国际化趋势是如何出现的？”这几个极为有效的视角出发进入电影的历史和现在，进行一种多角度的，视野开阔而又整合力度极强的电影史写作。总之，这部著作对世界电影史写作进行了富有成效的更新、修正与整合创新，体现出相当自觉的学术史意识并达到了很高的学术史高度。

我们敢肯定，这部《世界电影史》在史料的丰赡，架构的恢宏，勾沉与整合的严谨缜密，种种理论洞见和学术创新诸方面，在当下国内电影史译本中绝对是首屈一指的。

最后需说明，本译著第九章、第十章、第十一章、第十九章、第二十章、第二十一章由何一薇翻译，其余部分均由陈旭光翻译，并最后由陈旭光校阅审定全稿。

谨记于 京郊韦伯豪

2003 年 3 月 20 日

片名索引

16 Candles,《十六支蜡烛》,585
200 Motels,《两百家汽车旅馆》,567
2001:A Space Odyssey,《2001：太空漫游》,531,591
3 Bad Men,《三个坏人》,119
42nd Street,《第四十二街》,185
48 Hours,《四十八小时》,590
49th Parallel,《四十九度线》,208
79 Springtimes,《79 个春天》,513
7th Heaven,《七重天》,132,133
8 1/2,《八又二分之一》,407

A

A Brother and His Younger Sister,《兄长与妹妹》,215,216
A Day in the Country,《乡村一角》,260,262
A Diary for Timothy,《给梯摩西的日记》,284,285
A Fish Called Wanda,《一条叫旺达的鱼》,365
A Fistful of Dollars,《一把美元》,447
A Guy Named Joe,《名叫乔的家伙》,592
A Hard Day's Night,《一夜狂欢》,295,296,497
A Love in Germany,《柏林之恋》,601
A Man and a Woman,《男欢女爱》,441
A Man Escaped,《死囚越狱》,353,413,414
A Matter of Life and Death,《生死问题》,177,204,363,472
A Page of Madness,《疯狂的一页》,141
A Special Day,《特殊的一天》,601
A Star Is Born,《星海浮沉录》,299
A Streetcar Named Desire,《欲望号街车》,309
A Tree Grows in Brooklyn,《长春树》,309
A Trip to the Moon,《月球旅行记》,7,16,17
A Woman Under the Influence,《一个受支配的女人》,581
Abraham Lincoln,《林肯传》,116
Accatone,《乞丐》,443,444
Actress,《女演员》,368
Adieu Philippine,《再见菲律宾》,441
Adoption,《收养》,556
Afternoon Breezes,《午后微风》,626
Aguirre, the Wrath of God,《阿吉尔,上帝的愤怒》,612,613
Air Force,《空中堡垒》,195
Akitsu Springs,《秋津温泉》,469
Alexander Nevsky,《亚历山大·涅夫斯基》,228,229
Alfie,《风流奇男子》,474,475
Algol,《艾戈》,76,77,81
Alien,《异形》,591
Aliens,《异形续集》,591
All Night Long,《通宵达旦》,606
All Quiet on the Western Front,《西线无战事》,195
Aloise,《阿洛丝》,557

Always,《直到永远》,592
Amarcord,《爱玛珂德》,407,409,554,596
Ambush,《伏击》,529
America,《阿美利加》,116
American Graffiti,《美国风情画》,583,585
Among People,《人世间》,227
Amphitryon,《东道主》,244
An Autumn Afternoon,《秋刀鱼的味道》,372
Andrei Ruhlev,《安德烈·鲁勃廖夫》,453,454,531,619
Animal House,《动物之家》,589
Anna's Appointment,《安娜的约会》,606
Annie Hall,《安妮·霍尔》,595
Annuanciation to Mary,《给玛丽的公告》,617
Aparajito;*The Undefeated*,《不可征服的人》,421,423
Apart From You,《与君别离》,211
Applause,《掌声》,162,181
Appletrees,《苹果树》,607
Arch of Triumph,《凯旋门》,343
Ariel,《精灵》(又译《阿利埃尔》),610
Arsenal,《军火库》,97,99
Artists at the Top of the Big Top:*Perplexed*,《顶尖高手的艺术家:困惑》,559,561
Ashes and Diamonds,《灰尘与钻石》,430
Ashik Kerib,《艾席·克里布》,623
Assa,《阿萨》,622
Assault on Precinct 13,《攻击 13 号警局》,584,592
Assunta Spina,《阿桑塔·斯宾娜》,34
Asya's Happiness,《艾塞雅的幸福》,453
Atlantis,《亚特兰提斯》,28
Attack!,《攻击》,311
Au Hasard Balthasar(法); *At Ramdom Balthasar*,《驴子巴尔塔扎尔的经历》,413,414,416

B

Baby Ooll,《玩偶女郎》,309
Baby's Lazative,《堕胎》,228
Bad Boys,《不良少年》,471
Badlands,《劣地》,584
Ball of Fire,《火热舞会》,183,187
Bananas,《香蕉》,595
Barrier,《死胡同》(又译《栅栏》),457
Batman,《蝙蝠侠》,585
Beauty and the Beast,《美女与野兽》,349,589
Beetlejuice,《阴间大法师》,585
Before Stonewall,《石墙事件之前》,571
Behind the Lines,《歌舞线后》,166,167
Belle de jour(法),《白日美人》,396,398
Ben-Hur,《宾虚》,122,123,300,305
Berlin,*Symphony of a Great City*,《柏林——大都市交响曲》,153,154
Betty Blue,《巴黎野玫瑰》,616
Beverly Hills Cop,《超级警探》,590
Bezhin Meadow,《白静草原》,225,226,230
Bhuvan Shome,《波凡·梭米》,509,510
Bitter Rice,《欲海奇花》,327
Black God,*White Devil*,《黑神白鬼》,503,506
Black Narcissus,《黑水仙》,363
Black Peter,《黑彼得》,427,459,460
Black Subbath,《黑色安息日》,446
Blackboard Jungle,《黑板森林》,310
Blazing Saddles,《旋风骑士》,593
Blind Husbands,《盲目的丈夫》,116,117
Blithe Spirit,《欢乐活动》,366

Come and See,《围观》,620-622
Commissar,《人民委员》,453,622
Confusion,《困惑》,421
Conquest of the Pole,《极地的征服》,7
Conrad in Quest of His Youth,《祈求青春》,125
Contempt,《轻蔑》,430
Cover Girl,《封面女郎》,185
Crazy Thunder Road,《霹雳大路》,626
Cries and Whispers,《呼喊与细语》,399,401
Crime and Punishment,《罪与罚》,77,177,251,262,595
Crossfire,《火线》(又名《双雄斗智》),191
Crossroads,《十字路》,142
Cruel Story of Youth,《青春残酷物语》,466,468,469

D

Daisies,《黛西丝》,429,462,529
Dames du hios du Boulogne(法),《布洛涅森林中的贵妇们》,349,413,449
Darling,《亲爱的》,474,475
David and Bathsheba,《霸王夺姬》,300
David Copperfield,《大卫·科波菲尔》,181
Day for Night,《日以作夜》,608
Day of Wrath,《愤怒的日子》,356
Daybreak,《太阳升起》,257,259,262,325
Days of Water,《多雨的日子》,516
Dead Birds,《死鸟》,481
Dear Summer Sister,《夏日一少女》,543
Doath by Hanging,《绞刑》,543,544
Decameron Nights,《迪卡麦仑之夜》,136
Defeat of German Armies Near Moscow,《在莫斯科下大败德军》,286
Der Audere;*The Other*,《另一个人》,30,31
Der Schatz,《宝藏》,76,80,147
Dersu Uzala,《德尔苏·乌扎拉》,403,625
Devil in the Flesh,《肉体的魔鬼》,343,344
Dialogue of Exilse,《流亡者的对话》,523
Diamonds of the Night,《夜间的宝石》,460,461
Diary of a Country Priest,《一个乡村牧师的日记》,353,392,413,414
Die Landstrasse(法);*The Country Road*,《乡村小路》,28,30,31
Dillinger Is Dead,《迪林格死了》,553
Diner,《餐馆》,585
Dinner at Eight,《八点晚餐》,172
Dirty Harry,《紧急追捕令》,590
Distant Voices,*Still Lives*,《遥远的声音》,611
Divorce Italian Style,《意大利式的婚姻》,335,442
DOA,《当场毙命》,587
Doctor Dolittle,《杜利德医生》,314
Doctor Zhivago,《日瓦戈医生》,300,361,451
Dodes'kaden(法),《电车铃声》,403,405
Dodsworth,《孔雀夫人》,175
Don Juan,《唐璜》,160
Don Quixote,《唐吉诃德》,253
Don't Look Back,《不要向后看》,490,567
Double Indemnity,《双重赔偿》,194
Dr.Bull,《布尔医生》,177
Dr.Jekyll and Mr.Hyde,《化身博士》,181
Dr.Strangelove,《奇爱博士》,497
Dracula,《吸血鬼》(又译《德拉库拉》),78,80,121,130,144,145,174,188,357,471,613,631
Drifters,《漂网渔船》,274

Drugstore Cowboy,《追阳光的少年》,599
Drunken Angel,《泥醉天使》,403
Duel in the Sun,《太阳浴血记》,297

E

E.T.,《外星人 E.T.》,591,592
Early Summer,《麦秋》,371,372
Earth,《土地》,97,108,279
Easy Rider,《逍遥骑士》,579,580
Eddie,《艾迪》,489,490
Edge of the City,《城市边缘》,313
El Dorado(法),《黄金国》,56,60,62,65,68,69,601
El Familiar(法),《似曾相识》,520
Elephant Man,《象人》,583,598
Emmanuelle,《艾曼纽》,600
Empire of Passion,《爱的亡灵》,625
Empire of the Sun,《太阳帝国》,591
Employee,《雇工》,562
Enamorada, In Love,《一见钟情》,389
Engineer Prite's Project,《工程师的计划》,87,89
Eraserhead,《橡皮头》,583,585
Eternal Love,《永恒的爱》,85
Europa 51,《欧洲,51 年》,337
Europa / Zentropa,《欧洲特快车》,440,611
Every Man for Himself,《人人为自己》,550,617
Everything for Sale,《拍卖》,430
Everything's Fine,《一切顺利》,541,542
Exquisite Corpses,《精彩的尸体》,551
Exterminating Angels,《毁灭的天使》,389,396

F

Fabiola,《神话故事》,335
Faces,《面孔》,581
Fairground,《露天市场》,317
Fanny,《法妮》,255
Fanny and Alexander,《芬妮与亚历山大》,399,400,596
Far from Poland,《远离波兰》,575
Far from Vietnam,《远离越南》,556,565
Farrebique,《法瑞比克》,479
Fata Morgana,《法塔·莫尔加纳》,613
Fatal Attraction,《致命的吸引力》,590
Father,《父亲》,465
Faust,《浮士德》,84,131
Fear Eats the Soul,《恐惧啃噬心灵》,563,564
Field Diary,《田野日记》,568
Finis Terrae(法),《无尽大地》,70
Fire!,《火灾》,17
Fires on the Plain,《野火》,373
Fists in the Pockets,《口袋里的拳头》,443
Five Esy Pieces,《浪荡子》,580,584
Flashdance,《闪舞》,589
Flesh and the Devil,《肉体与魔鬼》,133
Forbidden Games,《禁止的游戏》,344,345
Forbidden Planet,《禁忌的星球》,301
Foreign Correspondent,《外国记者》,593
Fort Apache,《安塞风云》,304
Forty Guns,《四十枝枪》,311
Four Nights of a Dreamer,《梦想家的四个夜晚》,413,415
Four Sons,《四个儿子》,132

Fox and His Friends,《狐狸与朋友》,563,603
Francesco,guillare di Dio(法);*Francesco, God's Juggler or The Little Flowers of St.Francis*,《圣法兰西斯的小花》,336,392
Frankenstein,《弗兰肯斯坦》,130,174,188,610
French Cancan,《法国康康舞》,346
Fritz the Cat,《佛兹猫》,588
Furrow,《田中犁路》,339
Fury,《狂怒》,190

G

Gaslight,《煤气灯下》,206
Gate of Hell,《地狱门》,368,369
Germany in Autumn,《德国的秋天》,565
Germany Year Zero,《德意志零年》,332,333,336
Giant,《巨人》,306
Gimme Shelter,《给我住的地方》,567
G-Men,《执法人》,192
Godzilla,《恐龙大战》,368
Golden Gloves,《金手套》,492
Goldfinger,《金手指》,302
Goopi Gyne Bagha Byne,《歌手高比和鼓手巴加》,424
Grand Illusion,《大幻灭》,118,260,347
Greed,《贪婪》,117,125
Greetings,《祝福》,383,580,584
Growing Up Female,《成长的女性》,537,538

H

Hallelujah,《哈利路亚!》,163,164
Hamlet,《王子复仇记》,360,366
Hand in the Trap,《陷阱之手》,388
Handcuffs,《手铐》,529
Hands Up!,《举起手来》,458
Hannah and Her Sisters,《汉娜姐妹》,595,596
Hanoi,Tuesday the 13th,《河内,十三日,星期二》,513,514
Hans Westmar,《汉斯·威思玛》,238,239
Happiness,《幸福》,224,441
Harlan County USA,《美国哈伦县》,569,570
Heart of Glass,《玻璃心》,612,613
Heart of Spain,《西班牙心声》,269
Hearts of the World,《世界的心灵》,46
Help!,《救命!》,295
Henry V《亨利五世》,207,360,366
Hercules Unchained,《大力士出马》,442
Hi,Mom!,《嗨,妈妈!》,580
High and Low,《天国与地狱》,403
High Anxiety,《紧张大师》,593
Hiroshima mon amour(法),《广岛之恋》,429,438-440,460,484,554,608
His Girl Friday,《星期五女郎》,175,179
History Lessons,《历史课程》,561
History of an Unknown Soldier,《一个无名战士的历史》,267,268
Hitler:A Film from Germany,《希特勒:一部德国电影》,559,560
Holiday,《假日》,175,186,187,417,418
Hook,《霍克号船长》,592
Hour of the Wolf,《狼的时刻》,398,401
House of the Angel,《天使之家》,387
Housing Problems,《住房问题》,276
How Green Was My Valley,《青山翠谷》,178,304
Humanity and Paper Balloons,《人情纸气球》,210,211
Husbands,《丈夫们》,581

I

I Am a Fugitive from a Chain Gang,《大狱逃亡人》,189
I Even Met Happy Gypsies,《我甚至见过快乐的吉卜赛人》,463,530
I Know Where I'm Going!,《我知道我走向何处》,362,365
I Shot Jesse James,《我射杀了杰西》,310
I Soliti ignoti,《可疑的人》,335
I'm 20,《我二十岁》,453
Icycle Thief,《冰车失窃记》,600
If ...,《假如……》,553,554
Ikiru(法);*To Live*,《活着》(又译《生之欲》),374,403
Il Posto(法);*The Job*,《工作》,442
Images,《幻影》,581
Images d'Ostende,《奥斯坦的影像》,154,267
Imitation of Life,《春风秋雨》,297
In Brigadoon,《南海天堂》,298
In China,《中国》,270
In the Year of the Pig,《猪年》,539,569
In Which We Serve,《我们服务的海洋》,206,207,360
Industrial Britain,《工业的英国》,277
Innocent Sorcerors,《无辜的驱魔人》,456,457
Interiors,《我心深处》,581,596
Intimate Lighting,《内心深处的光照》,459,460
Intolerance,《党同伐异》,45-47,95,116,142
Invasion of the Body Snatchers,《变体人》,301,587
Is It Easy to be Young?,《青春是否逍遥?》,577
Isn't Life Wonderful,《美好的人生》,116
It Happened One Night,《一夜风流》,175,186,187
It's a Wonderful Life,《风云人物》,303
It's in the Bag,《尽在囊中》,249,262
It's Only Money,《身外之物》,294
Ivan the Terrible,《伊凡雷帝》,234,376,377,380,447
Ivan's Childhood,《伊万的童年》,452,453

J

Jaws,《大白鲨》,583,587,591,636
Je,tu,il,elle(法),《我、你、他、她》,548
Jezebel,《吉沙蓓尔》,180,182
JFK,《肯尼迪》,598
Johnny Guitar,《荒汉怪客》,310
Jour de fete(法);*Holiday*,《假日》,354
Joyful Wisdom,《快乐的知识》,540
Jugend(法);*Youth*,《青年》,244,245
Jules and Jim,《朱尔和吉姆》,607
Jungle Fever,《丛林热》,598
Just Pals,《老伙伴》,112-115,119

K

Kagemusha,《影子武士》,403,405,406,625
Kaos,《寇斯》,602
Kaspar Hauser,《卡斯伯·豪瑟之谜》,613
Kean,《肯恩》,57,65,68
Keep on Rockin,《疯狂摇滚》,491
Keep Up Your Right,《坚守权利》,617
King Kong,《金刚》,150,174
King Lear,《李尔王》,617
King of Comedy,《喜剧之王》,596
King of Crime,《罪犯之王》,622
Kiss Me Deadly,《死吻》,303,311

Knife in the Water,《水中刀》,456–458
Kolbrg,《寇柏》,243
Kriemhild's Revenge,《克伦希尔的复仇》,78,80
Kuhle Wampe,《库列奂普工人营》,266,267,545
Kutuzov,《库图佐夫》,233,234

L

L'Age d'or（法),《黄金时代》,249,305,389,395,396
L'Amour fou（法),《疯狂的爱情》,435,436
L'Atalante,《驳船亚特兰大号》,250,262
L'Avventura（法);*The Adventure*,《奇遇》,409–412,439
L'Eclisse(法);*Eclipse*,《蚀》,409,411
L'Enfant ile Paris(法);*Child of Paris*,《巴黎的小孩》,28,35
L'Eternal retour(法),《永远的回归》,349
La Boheme(法),《波希米亚人》,116
La Collectionneuse（法),《采集者》,435,436
La Commare secca(法); *The Grim Reaper*,《瘦弱的教母》,445
La Dolce Vita（法);*The Sweet Life*,《甜蜜的生活》,406–408
La Femme infidele（法);*The Unfaithful Wife*,《轻浮的女人》,434
La Glace a trios faces(法),《三面镜》,69
La Lutte(法);*The Match*,《赛事》,492
La Maternelle(法),《母爱》,254
La Notte(法);*The Night*,《夜》,411
La Petite Lise(法),《小丽莎》,256
La Pointe courte（法),《海角》,350,437,438
La Roue(法),《车轮》,56,58,63–66,69,103
Lady in the Lake,《湖中之女》,291
Lady Windermere's Fan,《温德米尔太太的扇子》,128
Land of Pharaohs,《金字塔》,300
Land of Promise,《希望之地》,530
Land of Silence and Darkness,《沉默与黑暗的国度》,612
Landcape after Battle,《战后风景》,530
Landscape in the Mist,《雾中风景》,605
Larks on a String,《失翼灵雀》,528,529
Las Hurdes(法),《无粮的土地》,395,484
Last Year at Marienbad,《去年在马里昂巴德》,439,440,461,469
Laura,《洛拉》,194,436,602,603
Lawrence of Arabia,《阿拉伯的劳伦斯》,300,361
Lazybones,《懒骨头》,120
Le Brasier(法),《燃烧的火盆》,57,62
Le Chat est dans le sac(法); *The Cat Is in the Bag*,《猫在袋子里》,430,431
Le Doulos(法),《告密者》,132,352,353
Le Million(法),《百万法郎》,249
Le Roman de Werther(法),《懦瑟的罗曼史》,253,254
Le Samourai（法);*The Samurai*,《武士》,352
Le Sang des betes(法); *Blood of the Beasts*,《野兽之血》,484,485
Le Tempestaire(法);*Master of the Winds*,《狂风的大师》,346
Lengingrad Cowboys Go America,《列宁格勒牛仔去美国》,610

Manhattan,《曼哈顿区》,153,264
Marius,《马利尤斯》,255
Marriage Circle,《结婚集团》,128
Martyrs of Love,《殉情者》,461
Masculin-Feminine,《男性与女性》,540
Matador,《斗牛士》,609
Match Factory Girl,《火柴厂女工》,610
Mayerling,《梅叶林》,254
Mean Street,《穷街陋巷》,596,597
Mechanics of Brain,《头脑的机械》,96
Medea,《梅黛雅》,546
Meet Me in St.Louis,《相逢圣路易》,181,185
Memory of France,《法国的记忆》,554
Memphis Belle,《英烈的岁月》,281
Men of Tomorrow,《未来的男人》,238
Menilmontan,《新居》,58,60,71
Merry-Go-Round,《旋转木马》,117,299
Metropolis,《大都会》,80,84,85
Michael,《麦可》,81,83,142
Mickey One,《米老鼠一号》,313,578
Min and Bill,《拯女记》,172
Ministry of Fear,《恐怖内阁》,192,193
Miracle,《奇迹》,336
Miracle in Milan,《慈航普渡》,328,339
Misery in Borinage,《博里那杰的悲哀》,268,269
Miss Lulu Bett,《露露·贝特小姐》,125
Missing,《失踪》,552
Moana,《摩阿拿》,150,277,278
Modern Times,《摩登时代》,176
Monkey Business,《妙药春情》,188
Monsieur Verdoux,《凡尔杜先生》,304
Monterey Pop,《蒙特利·波普》,490,567
Moon in the Gutter,《明月照阴沟》,616
Morocco,《摩洛哥》,177
Moscow Does Not Believe in Fears,《莫斯科不相信眼泪》,618
Moses and Aaron,《摩西与阿隆》,561
Mother,《母亲》,93,96,99,104,107-110,140,227
Mother Kuster's Journey to Happiness,《库斯特妈妈快乐之旅》,603
Mouchette,《穆塞特》,413,414,416,417
Mr.Arkadin,《阿卡定先生》,307
Mr.Deeds Goes to Town,《第兹先生进城》,186
Mr.Mabuse,《梅布斯博士》,81,95,236
Mr.Thank You,《谢谢先生》,213
Muriel,《穆里埃尔》,439,440,608
Music Box,《父女情》,552
My Ain Folk,《我的家族》,604
My Childhood,《我的童年》,604
My Darling Clementine,《侠骨柔情》,304
My Fair Lady,《窈窕淑女》,299
My Friend Ivan Lapshin,《我的朋友伊凡》,620,622
My Uncle,《我的舅舅》,418,419
My Universites,《我的大学》,227
My Way Home,《回家路上》,604
Mystery Train,《神秘火车》,599

N

Nanook of the North,《北方的纳努克》,149,150,152
Napoleon,《拿破仑传》,61-65
Nashville,《纳什维尔》,594,595
New Babylon,《新巴比伦》,99,109
New Earth,《新的土地》,268
New Tales of the Taira Clan,《新平家物语》,370
New Wave,《新浪潮》,617

Night Mail,《夜邮》,275
Night of the Shooting Stars,《流星之夜》,602
Nightly Dreams,《每夜的梦》,211
Nights of Cabiria,《卡比莉亚之夜》,408,409,443,445
Nikita,《尼基塔》,616
Nine Months,《九个月》,556
Ninotchka,《妮诺奇嘉》,177,183
North by Northwest,《西北偏北》(又名《谍海疑云》),302
Nosferatu,《诺斯费拉杜》,135
Nostalghia,《乡愁(怀乡)》,620
Not Reconciled,《决不妥协》,560,561
Nuit et brouillard (法);*Night and Fog*,《夜与雾》,484,569,577

O

October,《十月》,95,99-101,104,105,107,559
Odd Man Out,《孤单的人》,361,362
Of Great Events and Ordinary People,《伟大事件与平凡民众》,573-575
Old and New,《旧与新》,95,109,110
Oliver Twist,《雾都孤儿》,360,361
Olympia,《奥林匹亚》,240,241,246,285
One Way or Another,《非此即彼》,517
Only Angels Have Wings,《天使的翅膀》,175,179
Open City,《罗马,不设防的城市》,326,327,331,333,334,336,339
Orpheus,《奥菲斯》,349,350
Ossessione,《对头冤家》,326,328
Othello,《奥塞罗》,307
Out of the Past,《漩涡之外》,303
Out 1,《出局》,435

P

Pasan,《游击队》,326,327,331,333,336,339,374,514
Parade,《游行》,420,421
Pascal Duarte,《帕斯卡·杜亚特》,552
Passion,《情欲》,617
Passport to Pimlico,《通往平利可的护照》,364,365
Pastoral Symphony,《田园交响曲》,343,344
Pather Panchali (法);*Song of the Little Road*,《道路之歌》,421,423
Peeping Tom,《偷窥者汤姆》,366,471,472
Persona,《假面》,398,400,402,412
Phantom Lady,《幻影女郎》,194
Pharaoh,《法老》,456
Pickpocket,《扒手》,413-417
Picnic on the Grass,《草地上的野餐》,346-348,441
Pie in the Sky,《天上的馅饼》,264,265
Pigpen,《猪圈》,545
Pillow Talk,《枕边细雨》,298
Pirate's Fiancee,《海盗的未婚妻》,557
Platoon,《野战排》,586,598
Play Time,《娱乐时间》,419-421
Poil de carotte (法),《红萝卜须》,252-254
Point of Order,《秩序的观点》,480,539
Port of Shadows,《雾码头》,257,262
Portrait of Jason,《杰生的肖像》,568,575
Potemkin,《战舰波将金号》,93,95,99-103,106,107,109-111,137,230,266,273,274,380,516,595,621
Pressure,《压力》,604
Pretty Girls,《妙龄女郎》,576
Primary,《初选》,489,490

September,《九月》,596
Sergeant Rutledge,《水牛上尉》,304
Seven Beauties,《七美人》,552
Seven Days in May,《五月的七天》,497
Seven Samurai,《七武士》,368,374,403,404
Seven Women,《七妇人》,314
Shadows,《影子》,567,581
Shadows of Forgotten Ancestors,《遗逝先人的身影》,454,455,531,532,618
Shame,《耻辱》,399,400
Shane,《原野奇侠》(又译《沙恩》),297,306,596
Shanghai Drama,《上海梦》,253
Showman,《艺人》,490
Siberiade,《西伯利亚》,619
Siegfried,《沙吉佛利》,76,77,80,631
Signs of Life,《生活的标志》,612
Simple Men,《简单的人》,599
Sinai Dogs: Fortini Cani,《西奈狗:诗人札记》,561,604
Singin' in the Rain,《雨中曲》,17;299
Sisters of Night,《修女夜难熬》,609
Smiles of a Summer,《夏夜的微笑》,358,359,398
So This is Paris,《这就是巴黎》,128
Solaris,《飞向太空》,531,532,619
Something Different,《生活中还有什么别的东西》,461,462,529
Song of Ceylon,《锡兰之歌》,276,574
Song of Heroes,《英雄之歌》,268
Spain,《西班牙》,269
Spanish Earth,《西班牙的土地》,269,637
Spartacus,《斯巴达克斯》,300
Special Section,《特别部门》,551
Spies,《间谍》,85
Splash,《美人鱼》,585
Stage Fright,《欲海惊魂》,292
Stagecoach,《关山飞渡》,119,178,179
Stalag 17,《第十七号战俘营》,307
Stalingrad,《斯大林格勒》,287
Stalker,《潜行者》,620
Star Wars,《星球大战》,402,591,592
Stark Love,《坚定的爱情》,125
Stella,《史特拉》,324,325
Story of a Love Affair,《爱情事件的故事》,337,339,341,409,411
Stranger Than Paradise,《天堂陌影》,599
Stray Dog,《野狗》,374,403
Street Angel,《街头天使》,133
Street of Shame,《红灯区》(又译《赤线地带》),369
Street without End,《无限铺道》,211,212
Strike,《罢工》,95,99,100,103,105,106,109,111
Strike Up the Band,《乐曲响起》,172,181,185
Stripes,《天高地不厚》,589
Subversive,《颠覆者》,555
Subway,《地铁》,616
Summer Interlude,《夏日插曲》,358,399
Sun Less,《没有太阳》(又名《黑暗太阳》),574,575
Sunday in the Country,《在乡间度过的礼拜天》,601
Sunday, Bloody Sunday,《血腥的星期天》,550
Sunrise,《日出》,85,131-133,161
Sunset Blvd,《红楼金粉》,292,306,392
Sur la folie(法),《正视疯狂》,495,575
Susan Slept Here,《苏姗在此过夜》,294
Suvorov,《苏沃洛夫大元帅》,229,230
Swept Away,《一扫而空》,552

T

Tabu,《塔布》,132,277

Take the Money and Run,《偷了钱就溜》,593,594

Taxi Driver,《出租汽车司机》,596

Technique and Rite,《技巧与仪式》,547

Terminator,《魔鬼终结者》,585,591

Tetsuo,《铁男》,626

The 39 Steps,《39级台阶》,203

The 400 Blows,《四百下》,432,434,438,473,603

The Age of Daydreaming,《梦幻的年代》,426,465

The American Friend,《美国朋友》,614

The Army,《陆军》,373

The Ascent,《升天》,619

The Assassination of Duc de Guise,《吉斯公爵的被刺》,22,23

The Atomic Café,《原子咖啡厅》,573,575

The Baker's Wife,《面包师之妻》,256

The Ball,《舞厅》,601

The Ballad of a Soldier,《士兵之歌》,379,380

The Band Wagon,《花车》,294,298

The Barefoot Contessa,《赤足天使》,310

The Battle of Britain,《英伦之战》,280

The Battle of China,《中国之战》,280

The Battle of Midway,《中途岛战役》,196,280,281

The Beautiful Flirt,《爱争吵的美人》,617

The Best Years of Our Lives,《黄金时代》,249,305,389,395,396

The Bicycle Thieves / The Bicycle Thief,《偷自行车的人》,327,330,332,339,375,389,410,435,445,446

The Big Country,《锦绣大地》,297

The Big Swallow,《鲸吞》,11

The Birth of a Nation,《一个国家的诞生》,17,45,47,103,116

The Bitch,《娼妇》,259

The Bitter Tears of Petra von Kant,《佩特拉·冯·康德的辛酸泪》,563,564

The Black Pirate,《黑海盗》,118

The Blue Bird,《蓝鸟》,47

The Blue Lamp,《蓝色之光》,304,305

The Bridge,《桥》,154,268

The Broadway Melody,《百老汇的歌舞》,162,184,255

The Cabinet of Dr.Caligari,《卡里加里博士》,73,75,77,80,81,84,85,120,135,137,139,141,143,147,631

The Cat and the Canary,《野猫与金丝雀》,130,188

The Chair,《椅子》,489,490

The Cheat,《欺骗》,42,43,48

The Chinese Girl,《中国姑娘》,540

The Chronicle of Anna Magdalena Bach,《安娜·玛格达列娜·巴赫的纪事》,560,561

The City,《城市》,272,273

The Cloak,《借口》,140

The Color of Money,《金钱本色》,597

The Color of Pomegranates,《石榴的颜色》,533,618,621

The Color Purple,《紫色》,591

The Conversation,《对话》,412,582,583

The Country Doctor,《乡下医生》,33

The Cranes Are Flying,《雁南飞》,379,380

The Criminal Life of Archibaldo do LaCruz,《一个罪犯的生活》,390,397

The Crowd,《群众》,124,125

The Cry,《哭泣》,429,458

The Dead Zone,《死亡禁地》,590
The Death of a Cyclist,《骑车人之死》,340,342
The Deer Hunter,《猎鹿人》,585
The Defense of Madrid,《马德里防卫战》,269
The Devil's Circus,《魔鬼的马戏团》,128
The Discreet Charm of Bourgeoisie,《资产阶级审慎的魅力》,396,398,545
The Dream of a Rarebit Fiend,《一个醉鬼的白日梦》,19
The Earth Trembles,《大地在波动》,328,330,443
The Edge of the World,《世界边缘》,208
The Elusive Corporal,《逃兵》,108,346
The Emperor's Naked Army Marches on,《大皇的裸体行进中的军队》,569
The Exorcist,《大法师》,590
The Exploits of Elaine,《艾莲的功勋》,37
The Extraordinary Adventures of Mr.West in the Land of Bolsheviks,《西方先生在苏联的奇遇》,92,96,111
The Fall of Roman Empire,《罗马帝国沦亡记》,300
The Fall of the Romanov Dynasty,《罗曼诺夫王朝的灭亡》,151,152
The Fall of Troy,《特洛伊的陷落》,24,25
The Fallen Idol,《倒下的偶像》,361
The First Days,《最初几天》,284
The Fly,《苍蝇》,302
The Forty-First,《第四十一个》,379
The Fountainhead,《泉水源头》,305
The Fugitive,《逃犯》,132
The Funeral,《葬礼》,627
The Ghost Goes West,《幽灵到西方》,249
The Girl Can't Help It,《情不自禁的女孩》,299,312
The Godfather,《教父》,578,582,583,590,625,636
The Golem,《泥人哥连》,80
The Graduate,《毕业生》,296,314
The Grapes of Wrath,《愤怒的葡萄》,190
The Great Adventure,《伟大的探险》,479
The Great Dictator,《大独裁者》,176,177,303
The Great Road,《伟大的前程》,151
The Great Train Robbery,《火车大劫案》,18
The Green Room,《绿室》,608
The Gun Woman,《女枪手》,120
The Gunfighters,《霸王血战史》,297
The Guns,《枪》,504
The Heavenly Play,《天国之路》,357
The Hidden Fortress,《战国英豪》,374,403
The Hour of the Furnaces,《燃火的时刻》,518,519,521
The House I Live in,《我住的房子》,378
The Hunchback of Notre Dame,《钟楼怪人》,120,130
The Hunt,《狩猎》,553
The Hustler,《江湖浪子》,310
The Informer,《告密者》,132,352,353
The Invasion of the Body Snatchers,《变体人》,301,587
The Invisible Man,《隐形人》,174,188
The Island,《裸岛》,471
The Jackal of Nahueltoro,《纳维尔托罗的豺狼》,521,522

The Jazz Singer,《爵士歌王》,159,160
The Killing,《谋杀》,292,293
The King of Kings,《万王之王》,115,310,311
The Lady from Shanghai,《上海小姐》,307,308
The Lady Vanishes,《失踪的女人》,202,203
The Land,《大地》,509
The Last Days of Pompeii,《庞贝城的末日》,23
The Last Laugh,《最卑贱的人》,81,83,84,131,137,140,188
The Last Metro,《最后一班地铁》,608
The Last Movie,《最后一场电影》,580,584
The Last of the Mohicans,《最后的莫希干人》,47
The Left-Handed Gun,《左撇枪手》,297
The Life of Moses,《摩西的一生》,25
The Lights of New York ,《纽约之光》,160,167
The Little Chaos,《一阵骚动》,563
The Little Foxes,《小狐狸》,180
The Loafers,《游手好闲的人们》,504
The Lodger,《房客》,141
The Lost One,《消逝的人》,316
The Lost Shadow,《失落的影子》,72
The Love Parade,《琼宫艳史》,162,177,184
The Loyal Forty-Seven Romin,《元禄忠臣藏》(又名《四十七浪人》),217,218
The Magician,《魔术师》,399,400
The Magnificent Ambersons,《安倍逊大族》,307
The Maltese Falcon,《马耳他之鹰》(又译《枭巢喋血战》),181,182,192,193
The Man Who Knew Too Much,《知道太多东西的人》,202
The Man Who Laughs,《微笑的人》,130
The Mark of Zorro,《佐罗的标记》,118
The Marriage of Maria Braun,《玛丽娅·布劳恩的婚姻》,602,603
The Mattei Affair,《马太伊案件》,550,551
The Merry Widow,《风流寡妇》,118
The Milky Way,《银河》,396
The Miracle Worker,《热泪心声》,295,313
The Mirror,《镜子》,532,619
The Mountain Eagle,《山鹰》,137
The Mummy,《木乃伊》,188,471
The Music Man,《音乐家》,299,497
The Naked City,《不夜城》,292,308
The Naked Kiss,《赤裸之吻》,311
The Naked Spur,《血泊飞车》,297
The Nazi Strike,《纳粹的进攻》,280
The Needle,《针头》,622
The Night of the Party,《舞会之夜》,204
The Obscure Object of Desire,《欲望的隐晦目的》,396,398
The Old Dark House,《黑暗古宅》,188
The Pajama Game,《睡袍游戏》,299
The Passenger,《过客》,409,555
The Passion of Joan of Arc,《圣女贞德的受难》,143,144
The Pawnbroker,《当铺老板》,292,313,578
The Perils of Pauline,《宝琳的冒险》,35,36
The Phantom of Liberty,《自由的幻影》,545,581
The Philadephia Story,《费城故事》,186
The Pleasure Garden,《欢乐园》,137

The Pornographers,《春画画家》,470
The Power and the Glory,《权利与光荣》,182
The President,《审判长》,142
The Principal Enemy,《首要的敌人》,524
The Private Life of Henry VIII,《亨利八世的私生活》,175,200,201,255
The Promise Land,《乐土》,523
The Quicksilver Hitler Youth,《机智的希特勒青年》,238,239
The Quince Tree Sun,《蔷薇树下》,617
The Quite Man,《沉默的人》,314
The Rain People,《雨人》,582,585
The Rainbow,《彩虹》,233
The Raven,《乌鸦》,345
The Rebels,《反叛者》,510
The Red Shoes,《红菱艳》,361,366,472
The Regeneration,《再生》,48,121
The Rescuers,《解救者》,589
The Revolutionary,《革命》(又名《革命分子》),86
The Rich Bride,《富裕的未婚妻》,231
The Rink,《溜冰场》,49
The River,《河》,271,272,346,348
The Road,《大路》,221,338,406,407
The Roaring Twenties,《狂飙的20年代》,181
The Sacrifice,《牺牲》,620
The Searchers,《搜索者》,305
The Seduction of Mimi,《咪咪的诱惑》,552,596
The Seventh Seal,《第七封印》,358,359,398,400
The Sheik,《酋长》,114
The Shining,《闪灵》,590
The Ship Sails On,《航行》,408
The Silence,《沉默》,359,398
The Sleeping Car Murder,《卧铺车谋杀案》,551
The Smiling Madame Beudet,《微笑的布德夫人》,55,56,61,69,631
The Sound of Music,《音乐之声》,299,314
The South,《南方》,610
The Stars Look Down,《众星瞩视》,205
The Step,《按部就班》,622
The Story of a Cheat,《骗子的故事》,252,253
The Street,《街头》,139,140,479
The Student of Prague,《布拉格学生》,28,31
The Suspect,《嫌犯》,194
The Tale of Hoffmann,《霍夫曼的故事》,363
The Tempest,《暴风雨》,301,609
The Ten Commandments,《十诫》,115,122,300
The Terrible Children,《可怕的孩子们》,351,352
The Testament of Dr.Cordelier,《寇迪利尔博士的遗言》,346-348
The Thief,《窃贼》,292
The Thin Blue Line,《正义难伸》,576,639
The Thing,《突变》,301
The Third Generation,《第三代》,602,603
The Third Man,《第三个人》,307
The Time Machine,《时光机器》,301
The Torrent,《急流》,129
The Traveling Players,《巡回剧团》,548
The Trial,《审判》,307
The Turning Wind,《风暴》,502,503
The Umbrellas of Cherbourg,《瑟堡的雨伞》,436

The Unforgettable Year 1919,《难忘的1919》,377
The Unknown,《隐密》,120,121
The Vagabond,《流浪汉》,49,606
The Virgin Spring,《处女泉》,359,398
The Wall,《迷墙》,567
The Waltzers,《华尔兹舞者》,601
The War of the Worlds,《世界大战》,301
The Wave,《浪潮》,270,271
The Wind,《狂风》,129,130
The Wind and the Lion,《黑狮霞雄风》,584,592
The Wizard of Oz,《绿野仙踪》,185,298
The World of Apu,《阿普的世界》,423
The Wrong Move,《错误的运动》,614
The Young Rebel,《叛逆青年》,514
There Was a Father,《父亲在世时》,216,217
These Three,《他们三个人》,179
Things to Come,《预知未来》,201
This Happy Breed,《快乐一家》,207
This Is Spinal Tap,《尖塞子乐队》,567
This Sporting Life,《如此体育生涯》,473,474
Three Lives,《三种生活》,538
Three Resurrected Drunkards,《酒鬼归来》,543,544
Three Women,《三个女性》,581
Throne of Blood,《蜘蛛巢城》,374
Through a Glass Darkly,《犹在镜中》,359,398
Thursday's Children,《星期四孩子》,483
Tiefland,《低地》,246
To Be or Not to Be,《生死问题》,177,204,363,472
To Sleep with Anger,《与愤怒共眠》,586
Tokyo Story,《东京物语》,371
Tom Jones,《汤姆·琼斯》,474,475
Toni,《托尼》,259
Too Early,Too Late,《太早、太晚》,604
Touch of Evil,《邪恶的接触》,307,308,592,593
Tractor Drivers,《拖拉机驾驶》,231
Traffic,《交通》,420
Triumph of Will,《意志的胜利》,238,240,241,246,280,285
Trouble in Paradise,《天堂的烦恼》,177
True Stories,《真实故事》,588
Twelve Angry Men,《十二怒汉》,313
Twenty-Four Eyes,《二十四只眼睛》,373
Twin Peaks:Fire Walk with Me,《双峰镇》,598
Twin's Tea Party,《双胞胎的茶宴》,9,10
Two,《情人》,463
Two Lane Blachtop,《雨线柏油路》,580
Two Rode Together,《二骑士》,304

U

Ugetsu Monogatari,《雨月物语》,368,370
Ulysses,《百动英豪》,335
Umberto D,《温别尔托·D》,329,335,442
Un Chien andalou（法）,《一条安达鲁狗》,249,395,396
Underground,《低层》,141
Underworld,《下层社会》,121,122,191
Underworld USA,《美国黑社会》,303
Une Femme douce(法);*A Gentle Woman*,《一个温柔的女人》,414
Unfaithfully Yours,《背叛你的人》,187
Union Maids,《联合女佣》,538,571

V

Valley Girl,《山谷女孩》,586
Van Gogh,《凡高》,483

Vanity Fair,《浮华世界》,25
Variety Lights,《杂技之光》,338
Vengeance Is Mine,《复仇在我》,625
Violence at Noon,《白昼的枪劫犯》,468
Virginia Woolf,《维吉尼亚·伍尔芙》,314
Viridiana,《维里迪安娜》,342
Vitelloni（法）;*The Young Galves*,《浪荡儿》,406,407
Volga-Volga,《伏尔加—伏尔加》,231
Voyage to Cythera,《塞瑟岛之旅(基西拉之旅)》,605
Voyage to Italy,《意大利游记》,337,457

W

Waiting for Fidel,《等待卡斯特罗》,575
War and Peace,《战争与和平》,305,454
Waxworks,《蜡人馆》,84,130
We Are the Lambeth Boys,《我们是兰贝男孩》,482,483
We from Kronstadt,《我们来自喀朗施塔得》,226
Wedding,《婚礼》,233,530
Weegee's New York,《维吉的纽约》,479
Weekend,《周末》,540
Welcome, Mr. Marshall,《欢迎马歇尔先生》,339,340,342
West Side Story,《西区故事》,299
What Have I Done to Deserve This?,《为什么我命该如此》,609,610
When the Mountains Tremble,《山脉动摇的时候》,571
White Heat,《白热》,304
Who Framed Roger Rabbit?,《谁陷害了兔子罗杰?》,591
Wild Boys of the Road,《野孩子》,190
Wild Strawberry,《野草莓》,322,358,359
Willow,《风云际会》(又译《绿柳》),591
Wind from the East,《东风》,541
Wine of Youth,《青春之酒》,123
Wings,《翼》(又译《展翅》),124
Wings of Desire,《欲望的翅膀》,615
Winter Light,《冬日之光》,359,398
Winter Soldier,《冬天军人》,536
With Babies and Banners,《为了婴儿与旗帜》,538,571
Woman in the Dunes,《砂丘之女》,468
Woman of the Mist,《胧夜之女》,211
Women of the Night,《今晚的女人》,369
Women's lake,《女人湖》,251,252
Workers 80,《1980年的工人》,576
Working Girls,《打工女郎》,598
Written on the Wind,《苦雨恋春风》,297
Wuthering Heights,《呼啸山庄》,176,180

Y

Years of Hunger,《饥饿的岁月》,607,608
Yellow Submarine,《黄色潜水艇》,588
Yesterday Girl,《告别昨天》,558
You Can't Take It with You,《浮生若梦》(又译《不能拥有》),186,187
You Only Live Once,《你只活一次》,183
Young Guard,《青年近卫军》,376,377
Young Mr.Lincoln,《少年林肯》,178

Z

Zelig,《变色龙》,593,596
Zero for Conduct,《操行零分》,250,254,262,554
Zoya,《卓娅》,232

人名索引

A

Abel Gance,阿贝尔·冈斯,55,57,62,65,84,140,143,145,346,403,557,631

Adolph Zukor,阿道夫·朱科尔,38,39

Agnes Varda, 艾格尼·瓦妲,350,351,556,557,606

Akira Kurosawa, 黑泽明,218,219,368,373,375,390,394,402,405,408,447,625,626

Alain Cuny,亚伦·库尼,617

Alain Resnais,阿伦·雷乃,350,437,439,440,443,445,460,463,469,476,483,486,534,565,569,578,608,609,611,637

Alain Robbe-Grillet,阿伦-罗布·格里耶,440,444,460

Alain Tanner,爱兰·坦纳,555,557

Alan Crosland,阿兰·克劳斯兰德,160

Alan J.Pakula,艾伦·帕库拉,589

Alan Ladd,亚伦·赖德,171

Alan Rudolph,艾伦·鲁道夫,583

Alan Sillitoe,艾伦·史利托,473

Albert Broccoli,亚柏特·布洛柯利,302

Albert E.Smith,阿尔伯特·E.史密斯,15,16

Albert Finney,亚伯·芬尼,475

Albert Lam-bert,亚勃特·卡尔梅特,22

Albert Maysles, 阿尔伯特·梅斯莱斯,489,490,566,567

Albert Parker,亚阿尔伯特·派克,118

Alberto Cavalcanti, 阿尔伯特·卡瓦尔康蒂,153,275-277

Alberto Sordi,亚柏托·索蒂,335

Aldo Fabrizi,艾多·费布里兹,330

Aldo Francia,阿尔多·弗朗西亚,521,522

Alec Guinnes, 亚力·坚尼斯,360,363,364

Aleksandar Petrovic,亚历山大·彼得罗维奇,463,529,530

Alert Basserman,亚勃特·鲍瑟曼,30

Alesandre Astruc, 亚历山大·阿斯特吕克,350,351,391,392,394,413,437

Alexander Askoldov,亚历山大·阿斯寇多夫,453

Alexander Dovzhenko, 亚历山大·杜甫仁科,97,99,229,287,376,377,380,426,531

Alexander Kluge,亚历山大·克鲁格,426

Alexander Korda, 亚历山大·科达,175,200,201,203,204,255,258,262

Alexander Mackendrick, 亚历山大·麦肯德里克,224

Alexander Rekhviashvili, 亚历山大·烈奇维希韦利,622

Alexander Zhdanov,亚历山大·日丹诺夫,224,376

Alexei German,艾立塞·乔曼,620

Alf Sjberg,阿尔夫·斯约堡,357,358

Alfred Hitchcock, 阿尔弗莱德·希区柯克,137,141,159,202,303,306,393,434,584,587,592,593,596,630

Alfred Newman,艾尔弗雷德·纽曼,280

Bob Dylan,鲍勃·迪伦,567
Bob Hope,鲍勃·霍普,171,593,594
Bob Rafelson,鲍伯·拉菲尔森,580,584
Boris Ingster,柏里斯·殷斯特,192
Boris Karloff,伯里斯·卡洛夫,174,188
Boris Pasternak, 伯里斯·帕斯捷尔纳克,451
Brakhage,布莱凯吉,634
Brian De Palma, 布赖恩·德·帕尔玛,394,413,580,584,587,590,592
Bruce Weber,布鲁斯·韦伯,570
Bryan Foy,布莱恩·佛伊,160
Budd Boetticher,布德·布提克,297
Buster Keaton, 布斯特·基顿,50,354,418,419,630

C

Carl Dreyer, 卡尔·德莱叶,81,142,145,356,443,449,547
Carl Laemmle,卡尔·莱梅尔,37,38
Carl Mayer,卡尔·梅育,81,83,114,131
Carlos Diegues, 卡洛斯·迭格斯,502,506,508
Carlos Saura,卡洛斯·绍拉,428,553,601
Carol Reed,卡罗尔·里德,205,307,313,361,362,366
Cary Grant,卡莱·葛伦,179
Cecil B. Demille,西席·地密尔,38,48,85,115,125,171,300
Cecil Hepworth,塞西尔·海渥兹,10
Cedric Gibbons,塞德瑞·吉本,172
Cesare Zavattini,塞沙尔·萨瓦蒂尼,514
Chantal Akerman, 香托尔·阿克曼,548,549,553,606,607,611
Charles B.Lang,查尔斯·朗,180
Charles Boyer,察里士·鲍伊尔,254
Charles Burnett,察尔斯·勃内特,586
Charles Chrichton,查尔斯·克莱奇顿,365
Charles Farrell,查尔斯·法瑞尔,133
Charles Laughton,查尔斯·劳夫顿,200
Charles Le Bargy,查尔斯·勒·巴尔吉,22
Charles Pathe, 查尔斯·百代,8,20,22,35,37,39,56,57,248
Charles Sheeler,查尔斯·希勒,152
Charles Spaak,查尔斯·司帕克,251,262,345
Charlie Chaplin,查理·卓别林,21,36,44,49–51,121,126,127,175,176,250,303,304,407,419,443,630
Chris Marker, 克利斯·马克,350,485,486,496,518,537,569,572,574,637
Chuck Kleik,恰克·克莱恩,537
Clarence Badger,克拉伦斯·贝杰,124
Clarence Brown,克拉伦斯·布朗,133
Clark Gable,克拉克·盖博,172,175
Claude Autant Lara, 克劳·奥坦·莱拉,344
Claude Chabrol, 克洛德·夏布洛尔,392,432–434,438
Claude Jutra,克劳德·朱特拉,492,497
Claude Lanzmann,克劳德·兰兹曼,569
Claude Lelouch,克劳德·勒洛屈,441
Claude Mauriac,克劳·默里艾,350
Claude Rains,克劳德·雷恩斯,174,360
Claudette Colbert,克劳黛·考尔白,175
Clint Eastwood, 克林特·伊斯特伍德,447,448,590
Clive Brook,克里夫·布鲁克,121
Colin Low,柯林·洛,481
Colline Serreau,蔻琳·瑟洛,606
Connie Field,康妮·费尔德,571
Conrad Veidt,康瑞·维德,77,84,130
Cornell Woolrich,寇尼尔·伍瑞奇,192
Costa-Gavras,科斯塔·加夫拉斯,551,552

Costello，卡斯特罗，175，486，512，514，515
Cronenberg，克劳南柏，590
Curd Jurens，克德·裘力斯，316
Curtis Bernhardt，寇提斯·伯恩赫，254

D

D.A.Pennebaker，唐·艾伦·彭尼贝克，567
D.W.Griffith，D.W. 格里菲斯，14，26，27，33，38，44-47，51，95，103，116，121，125，129，142，175，178
Daniele Huillet，达尼埃尔·西耶，449，450，560，561，563，572，604
Darryl F.Zanuck，戴洛·萨奴克，173
Dash，戴许，586
Dashiell Hammett，戴歇尔·汉梅特，192
David Byren，大卫·伯恩，567，588
David Lean，大卫·里恩，205，207，360-362，366
David Lynch，大卫·林奇，583，585，598
David O.Selznick，大卫·塞兹尼克，171，175，182，203，297
Douglas Fairbanks，道路拉斯·费尔班，36
De Antonio Kopple，迪·安东尼·卡珀，570，633
De Sica，德·西卡，327-329，335，339，446
Dean Martin，狄恩·马丁，312，313，593
Delannoy，戴兰诺，349
Demy De Vito，丹尼·狄维多，586
Derek Jarman，德里克·贾曼，617
Derlef Sierck，戴勒夫·席尔克，244
Dern，黛伦，634
Diaghilev，迪亚吉列夫，349
Diane Kurys，戴安娜·库莉斯，557，606
Disnara Asanova，狄娜拉·艾莎诺娃，618
Don Bluth，唐·布鲁兹，589
Don Pennebaker，唐恩·潘尼贝克，489，490
Don Siegel，唐·席格，303，311
Donald O'Connor，唐纳·奥康诺，299
Douglas Faerbanks，道格拉斯·范朋克，38，41，51，118，119，175
Douglas Sirk，道格拉斯·瑟克，244，297，298，563，610，630
Dudow，杜道，545
Dusan Makavejev，杜尚·马卡维耶夫，463，464，476，515，529，530，533
Dziga Vertor，巴尔涅特，87，93，96-98，109，151，152，154，264，380，477，478，495，518，537，540，541，543，550，575，576，633

E

E.M.Foster，E.M.福斯特，284
Eckhardt Schmidt，艾克哈特·舒密特，450
Ed McBain，艾德·拜恩，403
Eddie Cantor，艾迪·坎特，175
Eddie Murphy，艾迪·墨菲，590
Edgar Anstey，埃德加·安斯梯，275，276
Edgar Morin，埃德加·莫兰，493-496，569
Edgar Reitz，艾德葛·莱兹，448
Edmund Goulding，艾德蒙德·古丁，162，195
Edward G.Robinson，爱德华·罗宾森，192，487
Edwin E.Porter，埃德温·鲍特，15-19
Eisenstein，爱森斯坦，93-95，97，98，100，101，103，107，109，111，225，228，230，232，234，376，377，380，389，393，447，505，508，523，540，559，621，631
Elem Kilmov，伊兰·克林莫夫，620
Elia Kazan，艾利亚·卡赞，191，308，309
Elvis Presley，艾维斯·普莱斯利，299

Emeric Pressburger，艾莫力克·普瑞斯柏格，207-209，362，363，366
Emil Jannings，艾密尔·坚尼斯，84，284，365
Emile Da Antonio，艾密利·迪·安东尼奥，480，538
Emilio Fernandez，艾米列奥·费尔南德斯，388，389
Ennio Morricone，安尼欧·莫里康，447，448
Enrico Guazzoni，恩利可·奎索尼，33
Eric Rohmmer，艾瑞克·侯麦，392，434，435
Erich Pommer，艾瑞克·波马，83.85，129，136
Erich von Stroheim，埃里希·冯·斯特劳亨，116，118，125
Erik Løken，艾瑞克·洛肯，430
Ermanno Olmi，厄曼诺·鄂米，442，445，601
Ernest B.Schoedsack，欧内斯特·肖德沙克，150，152
Ernst Lubitsch，厄斯特·刘别谦，72，73，85，116，127，128，134，162，163，171，177，203，303，630
Errol Flynn，艾洛·弗林，173
Errol Morris，艾洛·莫里斯，576
Esfir Shub，艾斯菲尔·苏布，95，151，152，269，637
Ethan Coen，伊森·柯恩，592
Ettore Scola，埃托雷·斯科拉，600，601
Eugene Promio，尤金·普洛米奥，5，6
Eva Dahlbeck，伊娃·达蓓克，401
Evgenii Bauer，艾夫坚尼·鲍尔，86
Ewald Schorm，埃瓦尔德·朔尔姆，458

F

F.W.Murnau，茂瑙，78，81，84，131，132，135，137，161，277，357，613
Federico Fellini，费德里科·费里尼，338，341，394，406-409，416，433，442，443，452，457，460，515，554，579，580，595，611，619
Fenimore Cooper，芬尼摩·古柏，91
Ferdinand Arrabal，费迪南·艾若博，545
Ferdinand Zecca，费尔迪南·查加，8
Fernando Birri，费南多·伯利，386，387
Filippo del Guidice，费立波·迪尔·古戴思，206
Florence Lawrence，佛罗伦斯·劳伦斯，26
Frampton，佛兰普顿，634
Francesca Bertini，弗朗西丝卡·伯蒂妮，34
Francesco Rosi，弗朗西斯科·罗西，443，550
Francis Coppola，弗兰西斯·科波拉，406
Francis Thompson，弗兰西斯·汤普森，480
Franco Brusatti，法朗哥·布鲁萨蒂，600
Francois Truffaut，弗朗索瓦·特吕弗，203，392，395，417，426，429，432，434，438，457，464，465，467，473，580，607，608，615
Francoise Sagan，法朗苏瓦·沙根，350
Frank Borzage，弗兰克·鲍沙，120，132，133，180，221，304
Frank Capra，弗兰克·卡普拉，175，186，187，279，280，303，403
Frank Norris，弗兰克·诺里斯，117
Frank Stauffacher，弗兰克·斯特费彻，480
Frank Tashlin，法兰克·塔希林，294，299，312
Franz Wenzler，法兰士·温兹勒，238

H

H.G.Wells,H.G. 威尔斯,301,307,308,312,361,391,404,592

Hal Hartley,海尔·哈特利,599

Hans-Jurgen Syberberg, 汉斯·裘坚·赛博博格,559,616

Hany Oliver,汉尼·奥利佛,132

Harold Lloyd, 哈罗德·罗埃德,50,210,630

Harold Young,哈洛德·扬,200

Harry Baur,哈利·鲍尔,251

Harry Dunham,哈利·邓汉,269

Harry Salzman,哈利·塞尔兹曼,302

Harry Warner, 亨利·华纳,38,127,128,157,159-162,165,166,170,173,184,189,195,212,242,299,311,592,625,634

Harry Watt, 哈莱·瓦特,275,277,283,284

Hary Cohn,哈利·科恩,175

Haskell Wexler,海斯凯尔·哈斯克尔·韦,580

Heinosuke Gosho,五所平之助,211,369

Heinrich Boll,海因利希·伯尔,449

Helke Sander,海凯·珊德,607

Helmut Kautner,海默特·考纳,244,245

Helvio Soto,埃尔维奥·索托,521-523

Henny Porten,亨妮·波亭,32

Henri Cartier-Bresson, 亨利·卡提尔-布莱松,353,394,414,480,492

Henri Colpi,亨利·寇比,440

Henri Decae,亨利·德凯,432

Henri Storck, 亨利·斯特罗克,154,267,268

Henrik Galeen,亨利·盖连,72

Henrik Ibsen,易卜生,356,424

Henry Cornelius,亨利·寇纳里尔,364

Henry James,亨利·詹姆士,422

Henry King,亨利·金,173,304

Herbert Salpin,赫伯特·赛尔平,241

Herbert Wilcox, 赫伯特·魏尔考斯,199,200

Hermes Pan,赫米斯·帕思,185

Hideko Takamine, 高峰秀子,211,216,369

Hilda Doolittle,希尔达·杜利朵,148

Hildegard Knef,希尔德加·科聂夫,316

Hiroshi Inagaki,稻垣浩,210

Hiroshi Shimizu,清水宏,212,213,368

Hiroshi Teshigahara,敕使河原宏,468

Hopper,哈柏,579,580

Horace Ove,荷里斯·奥维,604

Horst Wessel,霍斯特·魏塞尔,239

Howard Dietz,霍华·狄亚兹,298

Howard Hawks, 霍华德·霍克斯,175,179,186,188,191,195,297,305,403,584,592,630

Howard Hughes,休斯,303

Humberto Solas,温贝尔托·索拉斯,513,516

Humphrey Bogart, 亨弗莱·鲍嘉,173,181,193,434

Humphrey Jennings, 汉弗莱·詹宁斯,283-285,477

I

Ian Fleming,伊安·弗莱明,302

Ichiro Kobayashi,小林 一郎,209

Ince,伊恩斯,27,44

Ingmar Bergman, 英格玛·伯格曼,347,357-359,375,387,393,394,398,399,401,402,407,408,416,434,452,465,514,595,596,620

Ingrid Bergman,英格丽·褒曼,336

Ingrid Thulin,英葛丽·苏琳,359
Ira Wohl,伊拉·霍霍,568
Iris Barry,艾里斯·拜瑞,147
Irving Thalberg,厄文·铎伯,172
Isabelle Huppert,伊莎贝尔·胡珀特,557
Istvan Gaal,伊什特万·高尔,464
Istvan Szabo, 伊什特万·绍博,465,530,554
Ivan Passer,伊万·帕塞尔,459,462,529,584
Ivan Pavlov,伊凡·巴甫洛夫,96
Ivan Perestiani,伊凡·培瑞斯坦尼,91
Ivanovsky,伊凡诺斯基,92
Ivor Montogu,伊沃·蒙塔固,147,269
Ivy Close,艾薇·克罗丝,136

J

J.Arthur Rank,亚瑟·兰克,201,203,204,206–208,360,362,363
J.Stuart Blackton,斯图亚特·勃拉克顿,14
Jack Hulbert,杰克·赫伯特,205
Jacques Cibrario,贾克·奇勃力欧,88
Jacques Cousteau,杰克·科斯特,479
Jacques Demy,雅克·德米,436
Jacques Feyder, 贾克·费戴尔,251,256,262
Jacques Prevert,雅克·普佛瑞,262,344
Jacques Rivette, 雅克·里维特,435,436,617
Jacques Rozier,雅克·侯济,441
Jacques Tati, 雅克·塔蒂,325,353–355,392–394,417–421
Jacques Tourneur,贾克斯·徒尼尔,189
Jakov Segel,雅科夫·萨格尔,378
James Cagney,詹姆士·凯尼,173,192
James Cameron,詹姆斯·卡梅伦,585
James Dean,詹姆斯·狄恩,309,310
James M.Cain,詹姆斯·坎恩,192,194
James Steward,詹姆斯·史都华,297
James Williamson, 詹姆士·威廉逊,11,16,17
Jan Nemeć, 杨·涅麦兹,460–462,528,529
Jan Schmidt,杨·施密特,461
Jane Fonda,简·方达,542
Janet Gaynor,珍纳·盖诺,131,133
Jaque Catelain,贾基·凯特连,57
Jaromil Jires,贾洛米尔·吉瑞斯,429,458
Jay Leyda,杰·莱达,270,638
Jayne Loader,杰内·洛德,573
Jean Aurenche,让·奥仁查,344,345,601
Jean Benoit-Levy, 让·班诺·莱维,254,255
Jean Cocteau, 让·考克多,324,348–350,352,355,392
Jean Epstein, 让·爱浦斯坦,55–57,63,64,67,69–71,139,140,346
Jean Eustache,尚·犹斯塔奇,603
Jean Gabin,让·盖宾,252,257,258
Jean Gremillon,让·葛瑞米隆,256
Jean Marais,让·玛莱斯,349
Jean Renoir, 让·雷诺阿,15;57,62,118,147,247,257–262,306,334,346–348,350,355,392,393,426,441,601
Jean Rouch,让·鲁什,486,487,493–496,568,633
Jean Tedesco,尚·泰迪斯柯,147,148
Jean Vigo,让·维果,154,250,554
Jean-Jacques Berneix,贝尼克斯,616
Jean-luc godard, 让–吕克·戈达尔,15;392,401,427,428,430,432–434,445,457,463,464,476,508,523,534,537,540–544,550,563,565,572,580,617,618,632

Jean-Pierre Gorin,让-皮埃尔·高兰,541
Jean-Pierre Melville, 让·皮埃尔·梅尔维尔,351
Jeffrey Friedman,杰佛瑞·弗莱德曼,571
Jeri Menzel, 吉利·曼索,442,459,528,529
Jerry Lewis,杰利·路易斯,312,313,593
Jerry Zucker,杰瑞·萨克,593
Jerzy Kawalerowicz,耶日·卡瓦莱罗维奇,456
Jesse Owens,杰西·欧文斯,241
Jessie Mattews,洁希·玛修,201
Jill Godmilow,吉尔·高德米洛,575
Jim Abrahams,吉姆·亚伯拉罕,593
Jim Jarmusch,吉姆·贾穆许,599
Jim McBride,吉姆·麦克布莱德,567,568
Joan Crawford,琼·克劳馥,120
Joaquim Pedro de Andrade, 荷昆·佩德·迪·安德拉德,502
John Barrymore,约翰·巴里摩尔,160,186
John Cage,约翰·凯杰,477
John Cassavetes,约翰·卡萨维特斯,567,581
John Ford, 约翰·福特,3;48,112,113,119,120,132,173,175,177,180,190,196,280,304,305,314,403,584,630
John Gilbert,约翰·吉尔伯特,123,133
John Grierson, 约翰·格里尔逊,15;273,279,283,478,481,573,574
John Huston, 约翰·休斯顿,182,192,281,584
John Marshall,约翰·马歇尔,481
John Milius,约翰·米利尔斯,584,592
John Osborne,约翰·奥斯彭,472,474
John Schlesinger, 约翰·斯莱辛格,474,584
John Singleton,约翰·辛格顿,586
John Steinbeck,约翰·斯坦贝克,190
John Wayne,约翰·韦恩,297,305
Jonathan Demme,詹纳森·丹姆,567,585
Jorge Cedron,霍吉·塞德隆,518
Jorge Sanjines,霍吉·圣希内斯,524,525
Joris Ivens, 尤里斯·伊文斯,154,268,270,272,521,638
Josef Heifits,约瑟大·海菲兹,377,451
Josef von Sternberg,约瑟夫·冯·斯登堡,121,122,171,177,191,303,564
Joseph McCarthy,约瑟夫·麦卡锡,480
Juan Antonio Bandem, 黄·安东尼奥·巴尔登,339-342
Judy Garland, 茱蒂·嘉兰,172,181,185,298
Jules Dassin,朱列斯·戴辛,308
Julien Duvivier, 朱利安·杜维威尔,252,257,346
Julio Bresanne,朱立奥·布莱萨纳,508
Juris Podnieks,朱利斯·波德涅克,577
Jutta Bruckner,珠妲·布鲁克娜,607,608
Juzo Itami,伊丹十三,627

K

Kajiro Yamamoto,山本嘉次郎,216,218
Kaneto Shindo,新藤兼人,471,624
Karel Reisz,卡雷尔·赖兹,473,475,482,483
Karl Brown,卡尔·布朗,125,126
Karl Grune,卡尔·葛鲁恩,139
Karl Malden,卡尔·马登,309
Karl Ritter,卡尔·李特,241,245
Karoly Makk,卡罗里·莫克,464,554
Kate Millett,凯特·米蕾特,538
Katharine Hepburn, 凯瑟琳·赫本,172,174

Katherine Bigelow,凯萨琳·比姬洛,586
Kazuo Hara,原一男,568,569
Keisuke Kinoshita,木下惠介,373
Ken Russell,肯·罗素,584
Kenji Mizoguchi, 沟口健二,213,214,217,369-371,443,466,469,547,549
Kevin Rafferty,凯文·拉佛提,573
King Vidor,金·维多,113,116,123-125,163,164,180,189,297,305
Kira Muratova,琪拉·慕拉托瓦,454
Kirsanoff,克山诺夫,59,71
Kogo Noda,野口高梧,371
Koji Wakamitsu,若松孝二,471,550
Kon Ichikawa,市川昆,373,480,625
Kren,克仁,634
Krsto Papic,克里斯托·帕派克,529
Kurt Weill,科特·威尔,267

L

Lana Gogoberidze,兰娜·歌高柏莉姿,619
Lang,弗里茨·朗格,77,78,81,84,85,95,183,190,192-194,435,440,449
Lars Hansen,拉斯·汉生,127,129
Lars Von Trier,拉斯·冯·提尔,611
Lattuada,拉陶达,338
Laurence Olivier, 劳伦斯·奥利佛,360,366
Lawrence Kasdan,罗伦斯·凯斯丹,585
Lazare Meerson, 雷萨尔·密尔森,256,262,346
Lee Deforest,利·狄佛瑞斯特,159
Leni Riefenstahl,莱妮·里芬斯塔尔,240,241,246,280,285,317,560
Leo Harwitz,里奥·赫维兹,265,269,271
Leo McCarey,里欧·麦卡瑞,171
Leon Barsacq,里昂·巴萨克,346
Leon Gaumont, 里昂·高蒙,8,9,20,22,35,36,56,57,199,201,202,204,248,277
Leonce Perret,李昂斯·皮瑞,28,35,36
Leonid Trauberg, 李奥尼·卓柏,93,96,140
Leontine Sagan,里奥坦·莎冈,237,238
Leopold Jessner,里奥波·杰士纳,81
Leopoldo Torre Nilsson,莱奥波蒂·托雷·尼尔松,387,388,390,517,520
Leslie Howard,莱士里·霍华德,200,201,208
Lev Kuleshov, 列夫·库里肖夫,87,89,90,92,95,98,103,111,225,377
Lev Kulidzhanov,列夫·库力柴诺夫,378
Lewis Gilbert,路易斯·吉尔伯特,474
Lillian Hellman,莉莉安·海尔曼,180
Lina Wertmuller, 林娜·沃特穆勒,552,606
Lindsay Anderson, 林赛·安德森,473,474,482,483,553
Liv Ull-mann,丽芙·坞曼,401
Lizzie Borden,莉姿·博登,598
Lola Montes,洛拉·蒙戴斯,436
Lon Chaney,朗·成尼,188
Louis Aubert,路易·奥伯特,136
Louis B.Mayer,路易·梅耶,172
Louis Delluc, 路易·德吕克,57,59,70,135,145,147
Louis Feuillade, 路易·福拉德,9,22,36,440
Louis Mercanton,路易斯·墨坎顿,36
Luc Besson,吕克·贝松,616
Luigi Comencini,鲁奇·科曼希尼,335
Luis Bunuel, 路易斯·布努埃尔,249,324,342,389,390,394-398,417,443,484,485,545,610,611,634
Luis Garcia Berlanga,鲁易斯·加希亚·勃

Michael Balcon，麦可·拜尔肯，201，202，204，277，363，366
Michael Caine，米高·肯恩，475
Michael Cimino，迈克尔·西米诺，585
Michael Curtiz，迈克尔·柯蒂斯，127，192
Michael Moore，麦可·摩尔，568
Michael Powell，迈克尔·鲍威尔，204，207，209，362，363，366，471，472
Michael Rubbo，麦克尔·路波，575
Michel Brault，米契尔·布洛特，492，493，495
Michel Legrand，米歇尔·勒葛兰，436
Michel Simon，米歇尔·赛门，252
Michele Morgan（法），米歇蕾·摩根，252，257，475
Mick Jagger，米克·杰格，567
Mickey Rooney，米基·鲁尼，172，185
Miguel Littin，米格尔·利廷，521–523
Mike Nichols，迈克·尼科尔斯，296，580
Mikhail Kalatozov，米哈伊尔·卡拉托佐夫，152，379
Mikhail Romm，米克亥·洛姆，377，451
Mikio Naruse，成濑巳喜郎，211，369
Miklos Jancso，米克罗什·杨索，412，428，464，476，530，533，547，605
Milos Forman，米洛斯·福尔曼，427，459，460，462，529，584
Mira Nair，蜜拉·娜雅，586
Monte Hellman，孟提·海尔曼，580
Mosjoukine，莫思卓肯，57
Mrinal Sen，穆里纳·森，509

N

Nadia Sibirskaia，娜迪雅·希柏丝凯，58
Nadine Trintigant，娜汀·特伦蒂娜，551
Nagisa Oshima，大岛渚，427，466–470，476，540，543，544，550，572，624，626，632
Nelson Perira dos Santos，尼尔森·佩雷拉·多斯，387，502，504，507
Nicholas Ray，尼古拉斯·雷伊，309，310，394，408
Nicholas Roeg，尼古拉斯·罗格，608
Nicholas Schenck，尼古拉斯·尚克，172
Nikita Khrushchev，赫鲁晓夫，378，451，453
Niko Papatakis，尼柯·帕帕塔奇，436
Noel Coward，诺尔·考华德，206，207，360
Norman Mailer，诺曼·梅勒，567

O

Octavio Getino，奥克塔维奥·赫蒂诺，518，520，522，524
Oliver Stone，奥利佛·斯通，586，598
Orson Welles，奥逊·威尔斯，174，178，180，182，230，301，307
Otto Preminger，奥托·普雷明格，183，194，306，307，434

P

Paolo，保罗，8，9，229，555
Pare Lorentz，帕尔·劳伦斯，271，272，637
Pat Jackson，派特·杰克逊，284
Pater Weiss，彼得·威斯，558
Paul Fejos，保罗·费荷斯，130
Paul Leni，保罗·莱尼，84，130，131，188
Paul Lindau，保罗·林道，30，31
Paul Mazursky，保罗·马尔佐斯基，580，584
Paul Schrader，保罗·许瑞德，416，585
Paul Strand，保罗·斯特兰德，152，264，265，271
Paul von Woringen，保罗·冯·沃灵根，28，30

Paul Wegener,保罗·韦格纳,31,32,72
Pedro Almodovar, 佩德罗·阿尔莫多瓦,609,610
Peronists Fernando,费尔南多·索拉纳斯,518,520,522,524
Peter Greenaway,彼得·格林纳威,609
Peter Lorre,彼得·罗瑞,316
Philippe Soupault,菲力普·索波特,36
Piel Jutzi,培尔·祖兹,140,266
Pier Paolo Pasolini,皮埃尔·保罗·帕索里尼,443–445,476,545,546
Pierce Rafferty,皮尔斯·拉佛提,573
Pierre Bost,佩里·鲍士特,344,345
Pierre Braunberger, 皮埃尔·布朗伯格,441,483
Pierre Prevert,皮亚芮·普瑞佛,249,250,344
Pink Floyd,平克·弗洛伊德,567
Pirandello,皮兰德娄,602
Pola Negri,波拉·奈葛丽,72,73,127,129
Preston Sturges, 普莱史顿·史特吉,171,181,187,592
Prince,普林斯,21
Prokofive,普洛可费耶夫,444
Pudovkin,普多夫金,93,95,99,104,105,108,140,227,229,232,377,378

R

Rainer Werner Fassbinder,雷纳·维尔纳·法斯宾德,562,565,602,603,609,616,622
Ralph Steiner,拉尔夫·斯坦纳,264,265,271,613
Raoul Coutard,拉乌·科塔德,432
Raoul Walsh, 拉乌·渥许,118,121,180,196,304,592
Raul Ruiz, 劳尔·鲁伊斯,521,523,573,574,604,605,617
Raymond B.West,雷蒙·韦司特,44
Raymond Chandler, 雷蒙·臣德勒,192,194
Reginald Barker,雷吉纳多·巴克,44
Rene Clair(法),雷内·克莱尔,184,222,247,249,251,262,346,350
Rene Clement,雷内·克雷芒,344
Rene Hervil,雷奈·赫维尔,36
Rex Ingram,雷克斯·英葛兰,113,114
Ricardo Franco,理查多·弗朗格科,552
Ricciotto Canudo,里奇奥托·卡奴杜,146
Richard Burton,里察·波顿,472
Richard Harris,理查德·哈里斯,475
Richard Leacock,查德·利科克,488,491,494,633
Richard Lester, 理查·莱斯特,295,296,578,582
Robert Aldrich, 罗伯特·阿尔德里奇,311,312,446,584
Robert Altman, 罗伯特·阿尔特曼,581,584,594,596
Robert Benton,罗伯特·本顿,586
Robert De Niro,罗伯特·德尼罗,597
Robert Drew, 罗伯特·德鲁,488,492,494,569,570
Robert Epstein,罗伯特·爱普斯坦,571
Robert Flaherty, 罗伯特·弗拉哈迪,132,149,150,152,273,274,277,279,478,489
Robert Gardner,罗勃特·嘉纳,481
Robert Hamer,罗勃·汉默,364,471
Robert Redford,劳勃·瑞福,586
Robert Rossen,罗柏·洛森,310,578
Robert Siodmak,罗伯特·索麦,194,254
Robert Wise,罗伯特·怀斯,189
Robert Zemeckis,罗伯特·泽米基斯,585

394,585,587-589,591,592,612
Stewart McAllister, 史都华·麦克艾利斯特,283,284
Stravinsky,斯特拉文斯基,349
Stuart Legg,史图尔·勒格,275,276
Susan Seidelman,苏珊·赛德曼,586
Symon Gould,西蒙·古德,148

T

Teinosuke Kinugasa, 衣笠贞之助,141,142,209,368,631
Tennessee Williams,纳西·威廉斯,309
Terence Davies,特伦斯·戴维斯,611
Terence Macartney-Filgate, 泰伦斯·麦卡尼-费尔给,489,492
Terrence Malick,泰伦斯·麦利克,584
Tewfik Saleh,图菲克·萨莱,510
Thackeray,柴克雷,608
Theo Angelopoulos,西奥·安哲鲁普洛斯,412,547,548,605
Theodore Case,帝奥多·凯斯,161
Thomas Brandon,托马斯·布兰登,264
Thorold Dickinson,索骆·迪根森,206
Tim Burt,蒂姆·伯顿,585
Tod Browning, 托德·布朗宁,120,121,188
Tom Courtenay,汤姆·科特内,475
Tom Mix,汤姆·米克斯,51
Tomotaka Tasaka,田畈贝隆,215
Tony Richardson,托尼·理查森,472,475,482
Trauberg,特拉乌别尔格,96,99,111
Trinh T.Minh-Ha,郑明河,574

U

Uchida Tomu,内田东武,212
Urban Gad,厄班·盖德,32

V

Val Lewton,凡尔·卢顿,174,189
Van Dormael,凡·多梅尔,611
Vasily Pichul,凡席利·皮楚尔,622
Vasily Shukshin, 瓦西里·舒克申,451,531
Veit Harlan, 伐依特·哈尔伦,242,244,246
Vera Chytilova, 维拉·希蒂洛娃,461,462,476,529
Vera-Ellen,薇拉·艾琳,298
Victor Eisimont,维多·艾希蒙,233
Victor Erice,维克多·艾瑞斯,610,617
Victor Fleming,维克托·佛莱明,185
Victor Saville,维克特·萨维尔,201
Victor Sestrom, 维克多·斯约斯特洛姆,129,130
Victor Sjostrom(法),维多·司约史壮,28,116
Viktor Turin,维克托·图林,152
Vincente Minnelli, 文森特·明尼利,172,181,185,584,630
Virgil Thomson, 佛吉尔·汤姆森,269,271,272
Visconti,维斯康蒂,328,347,443,446
Vittoir Taviani,塔维亚尼,555,602
Vittorio Gassman,维多利奥·卡斯曼,335
Vivian Leigh,费雯·丽,360
Vladimir Petrov, 瓦西里·彼得罗夫,228,233
Vojtech Jasny,沃泰·杰士尼,461
Volker Schlondorff, 福尔克·施隆多夫,448,450,561,562

W

W.H.Auden,W.H.奥登,275
W.W.Hodkinson,赫德金生,38

Wallace Worsley,华里士·沃斯里,120
Walter Huston,沃尔特·休斯顿,280
Walter Ruttmann, 华尔特·罗特曼,153, 286
Walter Wanger,沃尔特·万格,175
Wayne Wang,王颖,586
Weegee,维吉,479
Werner Herzog, 维尔纳·赫尔措格,612, 614,616,620
Werner Hochbaum,渥纳·何克邦,242
Werner Krauss,华纳·克劳斯,136
Will Hays,威尔·海斯,160,191
Will Rogers,威尔·罗杰斯,173,177
Willard Van Dyke,维尔勒·凡·戴克,272
William C.de Mille,威廉·迪米利,125
William K.Howard,威廉·霍华德,182
William Keighley,威廉·凯莱,192
William Wyler, 威廉·惠勒,175,179, 180,281,305,391,403,584,588
Wim Wenders, 维姆·文德斯,610,612, 614,616,617,620,622
Wolf Koening,沃夫·凯尼,481
Wolfgang Staudte,沃夫根·史塔特,317
Woody Allen,伍迪·艾伦,581,593–598

Y

Yasujiro Ozu,小津安二郎,213,369,371, 372,466,469,544,549,614,615
Yilmaz Guney,伊梅兹·吉内伊,509
Yoshige Yoshida,吉田喜重,469,545,624
Yoshikata Yoda,依田义贤,371
Yoshimitsu Morita,森田芳光,626
Youssef Chahine,尤塞夫·查希纳,509
Yuri Ilienko,尤里·伊连科,531,624
Yves Montand,伊维斯·蒙塔得,551

Z

Zarattini,柴伐梯尼,329,330,477,549
Zbigniew Cybulski,齐纽·塞布斯基,430
Zoltan Fabri,朱坦·费布利,464

[General Information]
书名=世界电影史
作者=
页数=677
SS号=0
出版日期=

封面
书名
版权
前言
目录
正文